ಎಂ.ಫಿಲ್. ಪದವಿಯ ಸಂಪ್ರಬಂಧ

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ

(ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ನಾಗಮಂಡಲ, ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಯಯಾತಿ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ತದ್ರೂಪಿ)

ಸಂಶೋಧನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ಹೆಚ್.ವಿ. ಚ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ಕೆ.ಆರ್. ಗಣೇಶ

ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀ. ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಎಂ.ವಿ.ಸೀ. ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರದ ಮೂಲಕ

ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಸಂಪ್ರಬಂಧ

೨೦೦೭

186

ಎಂ.ಫಿಲ್. ಪದವಿಯ ಸಂಪ್ರಬಂಧ

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ

(ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ನಾಗಮಂಡಲ, ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಯಯಾತಿ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ತದ್ರೂಪಿ)

ಸಂಶೋಧನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ಹೆಚ್.ವಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಆರಾಧ್ಯ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ಕೆ.ಆರ್. ಗಣೇಶ

ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀ. ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಎಂ.ವಿ.ಸೀ. ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರದ ಮೂಲಕ

ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಸಂಪ್ರಬಂಧ

೨೦೦೭

ಅಭ್ಯರ್ಥಿಯ ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಎಂ.ವಿ.ಸೀ. ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರದ ಮೂಲಕ ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ೨೦೦೬-೨೦೦೭ನೇ ಸಾಲಿನ ಎಂ.ಫಿಲ್., ಪದವಿಗಾಗಿ ***ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ*** ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧವನ್ನು **ಡಾ. ಕೆ.ಆರ್. ಗಣೇಶ** ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧ ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿದ್ದು ಇದರ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈವರೆಗೆ ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಮೂಲಕ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ : 30-07-07

ಸ್ಥಳ : ಎಂ.ವಿ.ಸೀ. ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

(ಹೆಚ್.ವಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಆರಾಧ್ಯ)
ಸಂಶೋಧನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಎಂ.ವಿ.ಸೀ. ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರದ ಮೂಲಕ ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ೨೦೦೬-೨೦೦೭ನೇ ಸಾಲಿನ ಎಂ.ಫಿಲ್., ಪದವಿಗಾಗಿ ***ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ*** ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧವನ್ನು **ಶ್ರೀ ಹೆಚ್.ವಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಆರಾಧ್ಯ** ಅವರು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಸ್ವಂತ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿದ್ದು ಇದರ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈವರೆಗೆ ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಮೂಲಕ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ : 30/07/2007
ಸ್ಥಳ : ಎಂ.ವಿ.ಸೀ. ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ
ಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

(ಡಾ. ಕೆ.ಆರ್. ಗಣೇಶ)
ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಅಧ್ಯಾಯ ೧

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯಿಂದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಡಿ ಬಂತು. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದೇ- ದೇವರ ಆರಾಧನೆ, ಸ್ತುತಿ, "ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಸಂಘಟಿತ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಮಾತ್ರ 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಾದರೆ, ಅಂಥ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ತುಂಬ ತಡವಾಗಿ. ಅಂದರೆ ಮೊದಲು ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವಿಗಳಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಮೊದಲನೆಯ 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಹನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಹಲವು ರೀತಿಯ 'ರಂಗಕ್ರಿಯೆ' ನಾಗರೀಕ ಪೂರ್ವ ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದುದನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ."[೧] ಅಂದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಅಂತರವಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕಾರ ಎನ್ನುವ ವಿಭಜನೆ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನದು. ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದೇ ನಾಟಕಗಳಿಂದ. ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ದೇಶ ಕಾಲದ ಪುರಾಣಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಕತೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜಾನಪದ ವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಭೂತಾರಾಧನೆ, ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'. ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯು ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಈಗ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಕೃತಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಬಯಲಾಟ ಮುಂತಾದವು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೂ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿವೆ. ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವಾದ ನಂತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಕಾಸಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ, ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ.

ನವೋದಯ ನಂತರದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಸಂಕ್ರಮಣಕಾಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ನಾಟಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಲು ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೇ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್‌ಗತವಾಗಿರುವ ನಾಟಕೀಯ

---

೧ ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. ರಂಗಪ್ರಪಂಚ ೧೯೯೪, ಪು.೨೦.

ಗುಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ನಿರ್ದೇಶಕ ಅದನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಿವು ನವೋದಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಮ್ಮಿಲನಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲಾದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ಲಭ್ಯವಾದದ್ದು ನವೋದಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನವೋದಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಜನಪದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಋಣಿಯಾಗಿವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ನವೋದಯದ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ನವೋದಯ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ-ಪೌರಾಣಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿರುವುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಏನು ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ನವೋದಯದ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ತುಂಬಾ ವಿಶಾಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ನವೋದಯದ ಮತ್ತು ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಗಿರಿಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಗಮಂಡಲ, ಯಯಾತಿ, ಪಿ. ಲಂಕೇಶರ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ಪ್ರಸನ್ನರ ತದ್ರೂಪಿ - ಈ ಆರು ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಮಹತ್ವದ್ದಲ್ಲದೇ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಹೊಸ ನಾಂದಿಯನ್ನು ಹಾಡಿವೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳು ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಜೀವಂತ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖಾಂತರ ಗಮನಿಸುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ - ೨

ರಂಗ ವಿಕಾಸ - ಹಿನ್ನೋಟ

೧. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ

೨. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ

೩. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ

೪. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆ

- ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ
- ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ
- ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

೫. ಇದುವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ-೨

ರಂಗವಿಕಾಸ - ಹಿನ್ನೋಟ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ

"ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು, ನಮಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವಂತೆ ವಸ್ತು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಜನ್ಮ ತಾಳಿತು. ಡಯೋನೀಸಿಸ್ ದೇವತೆಯ ಪವಿತ್ರ ಸ್ಥಾನದ ಸುತ್ತಲೂ ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಬಯಲು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು".[೧]

ಹೋಪಿ ಇಂಡಿಯನ್ನರೆಂಬ ಆದಿವಾಸಿಗಳು ಕೃಷಿ ದೇವತೆಯ ಮುಖವಿರುವ ಒಂದು ಬೊಂಬೆ ತಯಾರಿಸಿ ಅದರ ಮುಂದೆ ಎಲ್ಲರೂ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದಿವಾಸಿಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಡಿಲಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವರು. ಅವರ ಬದುಕು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಬೇಟೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿತ್ತು. ಆಫ್ರಿಕಾ, ನ್ಯೂಗಿನಿ, ಸಿಲೋನ್, ಟಿಬೆಟ್, ಬ್ರಿಟನ್, ಕೊಲಂಬಿಯಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆದಿವಾಸಿಗಳು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಶಕ್ತಿ ಆವಾಹನೆಗಾಗಿ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿ ಕುಣಿದರೆ, ಆಯಾ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಬಲ, ವೇಗ, ಯುಕ್ತಿ ಇವು ತಮಗೆ ಹರಿದುಬರುವುದೆಂದು ಅವರ ಗಾಢನಂಬಿಕೆ. ಚೀನಾ ಮತ್ತು ಜಪಾನ್ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯಿಂದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಡಿ ಬಂತು. ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದಯಿಸಲು ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ್ದು ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮ; ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಜನರಿಗೆ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ 'ನೀತಿ ನಾಟಕ' ಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ ಪ್ರಚಾರವೇ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ವಿಲಿಯಂ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯ ನಟರು ತಾವೇ ಸಮಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ರಚಿಸಬೇಕಿದ್ದ ರಂಗರೂಪ 'ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟ್'' (commedial dell arte) ತನ್ನ ಜನರಂಜನೆಯ ಗುಣಗಳಿಂದ, ಹೋದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು.೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ೧೩ ನೆಯ ಲೂಯಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಕಾಮೆಡಿ ಫ್ರಾಂಕಾಯ್ಸ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ತಂಡ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು. ೧೯೨೦ರಲ್ಲಿ ಎರ್ವಿನ್ ಪಿಸ್ಕೇಟರ್ ಎಂಬಾತ ನಡೆಸಿದ ರಂಗ ಚಳುವಳಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರ.

ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳ ನಂತರದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಧೃತಿಗೆಟ್ಟಿತು.

---

೧. ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್. "ರಂಗಭೂಮಿ ೨೦೦೧ ಪುಟ-೧೧.

ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಮಹಾ ಯುದ್ಧಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ರೂಪ, ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಮೂಡಿ ಬಂತು. ಸುಸಂಸ್ಕೃತ, ಸಂವೇದನಾಶೀಲ, ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ, ಅಭಿರುಚಿಹೀನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವುದು ಕಲಾರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲಾರಂಗಭೂಮಿ ಆರ್ಥಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಸೊರಗಿ ಕವಲೊಡೆಯಿತು. ಹೀಗೆ ಕಾರಣ ರಂಗಭೂಮಿ 'ಕಲಾರಂಗಭೂಮಿ' ಮತ್ತು 'ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ

ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಂತೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲೂ ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಆದಿವಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಕ್ಷಿಗಳಂತೆ, ಪ್ರಾಣಿಗಳಂತೆ ವೇಷ ಮರೆಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಆದಿವಾಸಿ ಪೂರ್ವಜರು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿ ಮೇಳದ ಇತರರ ಕೂಗಾಟ ಕಿರುಚಾಟಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಆದಿವಾಸಿಗಳ ಕುಣಿತವೇ ಮುಂದಿನ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಎರಡು ಮೂರು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದ ಆರ್ಯರು ಋಗ್ವೇದ ರಚಿಸಿದರು. ಋಗ್ವೇದದ ಸಂವಾದ ಸೂಕ್ತಗಳೇ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲ ಎಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದವರು ಆರ್ಯರು, ಅವರ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಮೊದಲೇ ಇದ್ದದ್ದು ಸಿಂಧೂ ನದಿಯ ತೀರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಸೈಂಧವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಸುಮಾರು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಹಳೆಯದು. ಕ್ರಮೇಣ ಆರ್ಯರು ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಮೂಲ ನಿವಾಸಿಗಳು ಒಂದುಗೂಡಿದರು. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದೇ-ದೇವರ ಆರಾಧನೆ, ಸ್ತುತಿ. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆ, ಹಸ್ತ ವಿನ್ಯಾಸ, ಭಾವಭಂಗಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಬಿಹಾರ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಿ.ಶ.೩ನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಗುಹಾಂತರ್ಗತ ನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರದ ಅವಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ನಟಿ-ನರ್ತಕಿ ಸೂತನಿಕಾ ಮತ್ತು ನಟ ದೇವದತ್ತ ಇಬ್ಬರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಶಾಸನ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಕ್ರಿ.ಶ.೩ನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾದ 'ಹರಿವಂಶ' ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಜೀವನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾ 'ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನರ್ತಿಸಿದ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನರ್ತಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಅದು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಾ ಕೃತಿ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾಲನಿರ್ಣಯದ ಬಗ್ಗೆ

ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಕೆಲವರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೩ನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದೆಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ವಿವಾದಕ್ಕೆಡೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

೧೯ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸರ್ಕಾರವು ಭಾರತದ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ದೇಶದಲ್ಲಿ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಪ್ರಗತಿ ಕಂಡು ಬಂತು. ಸಂಚಾರ ಮತ್ತು ಸಂಪರ್ಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೌಕರಶಾಹಿ ವರ್ಗವೊಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳಗಾಯಿತು. ಬ್ರಿಟೀಷರು ತಮ್ಮ ಜೊತೆಯಲ್ಲೆ ಯುರೋಪಿನ ರಂಗ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತಂದಿದ್ದರು. ೧೮೭೨ನೆಯ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ನಗರದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡದ "ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್" ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ನಂತರ ಅದನ್ನೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ದಿ ಸ್ಟಾರ್', 'ದಿ ಮಿನರ್ವ' ಮೊದಲಾದವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ೧೯೩೩ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಾಲಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನ ಶೀಲರಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕಿದ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಹೇಳ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತಾದವು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾಟಕ ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಗೆ ಬಂದಿತು. ಪುರಾಣಗಳ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಹೊರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಜನರ ಬದುಕಿನತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಿತು.

"ವಿದೇಶಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಲು ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತಿತರ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋದವರು ಅಲ್ಲಿನ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಿ ಹಿಂತಿರುಗಿದರು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹುದೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದರು. ವಿದೇಶಿ ನಾಟಕಗಳ ಅಂಧಾನುಕರಣೆಯಿಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಚಮತ್ಕಾರ ತೋರಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಖ್ಯೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಇದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು."[೧]

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ

ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಅಥವಾ ಭೂತ ಬೇತಾಳಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ವ್ರತಾಚರಣೆಗಳಿಂದ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜಾನಪದ ವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಭೂತಾರಾಧನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಭೂತಗಳನ್ನು, ಚೌಡಿ, ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವುದು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪದ್ಧತಿ. ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿ ಪೂಜೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಒಂದು ಆರಾಧನಾ ಪದ್ಧತಿ ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಕುಣಿತ. ಈ ಎಲ್ಲಮ್ಮನ ಕುಣಿತ ಅಲ್ಲಿನ ಬಯಲಾಟಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

---

೧ ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್-ರಂಗಭೂಮಿ ೨೦೦೧, ಪುಟ ೧೭,೧೮,೨೩,೨೪.

ಕೋಲೆ ಬಸವನ ಆಟ, ಕೋಲಾಟ, ವೀರಗಾಸೆ ಕುಣಿತ, ಹಗಲು ವೇಷ ಮೊದಲಾದ ಜನಪದ ರೂಪಗಳು ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಹಾಗೆಯೇ ಹರಿಕಥೆ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಭಾಷಣಾ ತಂತ್ರ, ಹಾಡು, ಅಭಿನಯ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಜನಪದ ರೂಪಗಳು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡಿಗರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿದ್ದುದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಜನರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಚಯ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ. ಸಣ್ಣಾಟ ಮುಂತಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನ ನಾಟಕ ರೂಪಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಸುಮಾರು ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ಪಟ್ಟದ ಕಲ್ಲಿನ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ.೮೫೦) ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರವೀಣನಾದ ನಟಸೇನ್ಯ ಎಂಬ ನಟನೊಬ್ಬನ ವರ್ಣನೆಯಿದ್ದು, ಈತ ನರ್ತಕನಿದ್ದರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ' ಎಂಬ ಕನ್ನಡದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥ (ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು೮೭೦) ರಲ್ಲಿ ಪಗರಣ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ಜನಪದ ನಾಟಕವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥ 'ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ' ಯಲ್ಲಿ (ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ.೯೨೦) ಪಗರಣ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಕಥೆಯಿದೆ. ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮುಗುದದ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೪೫) ಮಹಾಸಾಮಂತ ಮಾರ್ತಾಂಡಯ್ಯನು ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದನೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಕರ್ನೂಲು ಜಿಲ್ಲೆ ಕರ್ನೂಲು ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಚೆರವು ಬೆಳಗಲ್ಲು ಎಂಬ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೧೪) ತಾಯಿ ಕುಂಡ ನಾಟಕದ ಜಾಗಯ್ಯ ಮಗ ನಟ್ಟುವ ನಾಗಯ್ಯನ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

ಇದುವರೆಗೆ ಗಮನಿಸಲಾದ ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥ, ಶಾಸನಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. 9ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಮುಂಚಿನಿಂದಲೇ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು.

"ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೦೦ರದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ 'ಮಿತ್ರ ವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದಾ' ಇದನ್ನು ಬರೆದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯರ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿ. 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ನಾಟಕ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂಬ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತೇ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಪುರಾವೆಯೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ."[೧]

"ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂದು ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ, ವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕವೆಂದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಲೇಬೇಕಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳು ನಮ್ಮ ಪಾಲಿನ ತೀರ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಿಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಬಯಲಾಟದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಯ ಕಾಲವೇ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೦೪. ಅದರ ಕರ್ತೃ ಆಜಪುರದ ವಿಷ್ಣು ವಾರಂಬಳ್ಳಿ ಎಂಬುವನು. ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೦೦ ರಿಂದ ೧೭೦೦ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ

---

೧ ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್-ರಂಗಭೂಮಿ ೨೦೦೧. ಪುಟ ೨೭

ಪ್ರತಿ ಮಾಡಿದ ಹದಿನೈದಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ತಾವು ನೋಡಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಕಾರಂತರು ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಆಧಾರ ಸಹಿತವಾಗಿ ಊಹಿಸುವುದಾದರೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ನಡುವೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ."[೧]

ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ 'ನಾಟಕ' ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೆಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟು ಪುಷ್ಪಿಗೊಂಡು ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತೆನ್ನಬೇಕು. ಮೊದಲನೆಯದು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪಿಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು, ಎರಡನೆಯದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಆಸರೆ ಪಡೆದ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಬಯಲಾಟ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲರೂಪ ವಾದ ನೃತ್ಯಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಜನಪದ ಆಟಗಳು.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಳಿದೆರಡು ಪರಂಪರೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವವೇ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪೈಕಿ ಕೆಲವು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಪರಂಪರಾನುಗತ ರಂಗರೂಪಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಪರಂಪರಾನುಗತ ರಂಗರೂಪಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವು ದೇವಾಲಯ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅರಳಿದವು. ಇನ್ನಿತರ ಜನಪದ ರಂಗವಾಹಿನಿಗಳು ಬಯಲಿನ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವೇದಿಕೆಯನ್ನೇರಿದವು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಧರ್ಮದ ಅಂಗವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ ಪ್ರೇರಕವಾದರೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮನರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವೂ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಜನಪದ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಹೊಳಪನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಬೇಕಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ. ನಟರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು 'ಪ್ರದರ್ಶನ' ದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಹಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ 'ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಉದ್ದೇಶ ಗೌಣವಾಗಿದ್ದು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ

---

೧ ಡಾ// ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ೨೦೦೨ ಪುಟ ೧೬,೧೭

ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವವರು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ನಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದನೆಯೇ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ದೈವವನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನಾ ಕುಣಿತಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಅಲ್ಲದೆ-ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಸಂಘರ್ಷ, ಮುಂತಾದ ಅವಯವಗಳಿಂದ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯುವ ನಾಟಕದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತ ಸ್ವರೂಪದ ಆರಾಧನಾ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬಯಲಾಟಗಳ ಪೂರ್ವ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ದೇವತಾಸ್ತುತಿ, ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳು, ಕುಣಿತಗಳು-ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಅವಶೇಷಗಳು.

ದೇವರನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವುದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟದ ಪೂರ್ವರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇದೇ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದು. ಮುಂದೆ ಆಡುವ ನಾಟಕ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ ಪೂರ್ವ ರಂಗ ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲಾ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪೂಜೆಯೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ಬಯಲಾಟದ ವಿಧಿಗಳು, ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟದೈವದ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ದೇವತೆಯೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಆಟ ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಿ ಸಾಗುವಂತೆ ಆಶೀರ್ವದಿಸುವುದುಂಟು.

"ಪೂರ್ವ ರಂಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಪೂರ್ವರಂಗ, ನಿರೂಪಣೆ, ಮಂಗಳ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಥಾನಕದ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದೊಂದು ಆಟಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು 'ನಾಟಕ' ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ." [೧]

"ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಮನುಷ್ಯ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಾದ ಗುಡುಗು, ಮಿಂಚು, ಮಳೆ, ಬೆಂಕಿ, ಕಾಡು, ಕಡಲು ಕಾಡ್ಗಿಚ್ಚು ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿದ್ದ. ಈ ಅಜ್ಞಾನವು ತನಗಿಂತ ದೈತ್ಯವಾದ ಈ ನಿಸರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭೀತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿತು. ಆ ಭೀತಿಯ ಮೂಲದಲ್ಲಿ 'ಭಯ' ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲದಲ್ಲಿ 'ದೈವ'ದ ಕಲ್ಪನೆ ಹುಟ್ಟಿ , ಆರಾಧನೆ ಮೊದಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಆಚರಣೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ಆಚರಣೆಗಳೇ ಕ್ರಮೇಣ ಕಲಾತ್ಮಕ, ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದು ಕಲೆಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತಾರಾಧನೆ, ಸೋಮನ ಕುಣಿತ ಮೊದಲಾದ ಆಚರಣಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅನೇಕ ಆಚರಣಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶ ಅಥವಾ ಬೀಜರೂಪವಿದೆ. ಈ ಬೀಜರೂಪವೇ ಮುಂದೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ನಾಟಕವೆಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಅಥವಾ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಜನಪದ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಇದರ ಕಾಲವು ಇವತ್ತಿನ ಭಾಷೆಗಳ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಷ್ಟು

---

೧ ಡಾ// ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ೨೦೦೨ ಪುಟ ೧೮, ೧೯.

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಮತ್ತು ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಇವೇ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಮೂರು ರೂಪಗಳಾಗಿವೆ."[೧]

"ಯಾವ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಆದರೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯ ರೂಪವೆಂದು, ಸಂಶೋಧಕರ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಜನತೆಯ ನಲಿವು ಒಲವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತ, ದೇವಪೂಜೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಮೈತಳೆದು ನಿಂತ ರಂಗಮಂಚ ಅದು. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಭಕ್ತಿಗಳೇ ಅದರ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಆಡುವವನೂ ನೋಡುವವನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಸಮವಾಗಿ ಭಾಗಿಗಳು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಹೊರತಾದ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ನಾಟಕದಂತೆ ಔಪಚಾರಿಕವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಗೀತ ನೃತ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಭಕ್ತಿಪ್ರದರ್ಶನ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಮುಕ್ತದ್ವಾರ. ಜನತೆ ಸ್ವಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಿಸಿದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಜನತೆಯ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಹೊಸರೂಪಗಳನ್ನು ತಳೆದರೂ, ಮೂಲದ ನೃತ್ಯಗೀತೆಗಳು ಅದರ 'ಆಟ'ಗಳ ನೆಲಗಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಉಳಿದವು."[೨]

ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಮುಂತಾದ ವಿಭಿನ್ನ ನಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಂದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೂಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದಾಗಿ ಇವುಗಳ ರೂಪಗಳೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲುಬೊಂಬೆಯಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ದಾಸರಾಟ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಆಟಗಳನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆ, ಉತ್ಸವ, ಜಾತ್ರೆ, ಸಂತೋಷಕೂಟಗಳಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ನಡುವೆ ಅವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಜನಪದ ವಾಹಿನಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

<u>ಯಕ್ಷಗಾನ :</u> ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಂಗೀತ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕುಣಿತ ಮೂರನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ರಂಗರೂಪ, ಆಂಧ್ರದ ಜಕ್ಕುಲಕಥ (ಕೂಚಿಪುಡಿ), ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಮೇಳತ್ತೂರು ಭಾಗವತಮೇಳ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ್ಣ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ - ಈ ಮೂರು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶ ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪ ರಿಂದ ೧೬ ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನೆರೆ ರಾಜ್ಯಗಳಾದ ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡು ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶಗಳ ನಡುವೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪರ್ಕ ಮತ್ತು ವಿನಿಮಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಈ ಮೂರು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

---

೧ ಡಾ. ಕಾ.ವೆಂ.ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ-ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ-೨೦೦೫ ಪುಟ ೯,೧೦.

೨. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್-ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ೧೯೭೮ ಪುಟ ೪೨.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೊದಲು ಎಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ".[೧]

ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ದೊರೆಯುತ್ತಿವೆಯಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ದೊರೆಯುವುದು ಮಾತ್ರ ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದಿಂದ. ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಪಶ್ಚಿಮ ಕರಾವಳಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಲೆ ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಲಾಭ ಪಡೆದಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ತವರೂರು. ದಶಾವತಾರದ ಆಟ , ಭಾಗವತರ ಆಟ ಎಂದೂ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವೈಷ್ಣವ ಕಥಾ ವಸ್ತುಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದಶವತಾರದಾಟವೆಂದೂ, "ಭಾಗವತನೇ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕವಾಗಿ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಗವತರಾಟವೆಂದೂ ಕರೆದಿರಬಹುದು. ಭಗವಂತನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಭಾಗವತನೆಂದು ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ"[೨]
ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಳಿವೆ. ೧) ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ, ೨) ಬಯಲಾಟ.

<u>ತಾಳಮದ್ದಳೆ:</u> ಮಲೆನಾಡಿನ ಸೆರಗಿನಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಆರು ತಿಂಗಳ ಕಾಲ ಭಾರಿ ಮಳೆ. ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಆಡುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಭೇದ ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳ ಬೇಕಿಲ್ಲ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ದೇವಸ್ಥಾನ, ಅಂಗಳ, ಚಾವಡಿ- ಇಂತಹ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕೂಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಭಾಗವತ ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಡನೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಕುಳಿತರೆ, ಅವನ ಎದುರಿಗೆ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ವೀಕ್ಷಕರಾಗಿ ಸುಮಾರು ನೂರು ಜನರ ಕೂಟ ಸೇರಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನು ಶ್ರುತಿ, ರಾಗ, ತಾಳಬದ್ಧವಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮದ್ದಳೆಗಾರ ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಗವತನ ಪದದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಕುಳಿತುಕೊಂಡೇ ಆಶುಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ರಸಭಾವೋಚಿತವಾದ ಈ ಸಂವಾದವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ತಲ್ಲೀನತೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೀರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ ರಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ವೃತ್ತಿಕಲಾವಿದರು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೂಡ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಸಹಾಯಕ.

"ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ೧೬ ನೆಯ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಸೋಮ ಸಮುದ್ರದ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ

೧. ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್. ರಂಗಭೂಮಿ-೨೦೦೧, ಪುಟ ೬೭
೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ೨೦೦೨, ಪುಟ-೨೦

"ಆ ದೇವರಿಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿದ ಮಾನ್ಯ"[೧] ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ

"ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೂ ಅಂಗಳವೋ ಅಥವಾ ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಕೂಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಬಯಲಾಟದ ವೇಷ. ಭೂಷಣ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳಾವುವು ಇಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಹಾಡು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ., ತಾಳಮದ್ದಲೆ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನೇನೂ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿರಬೇಕೆಂದೂ ಇಲ್ಲ ------- ಚಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ನುಡಿತಕ್ಕೆ ಭಾಗವತ ಹಾಡಿ ಮುಗಿಸಿದೊಡನೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವರು. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ, ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಗಳಾವುವೂ ಇಲ್ಲದೆ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ".[೨]

<u>ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ</u> : ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಆಡುವ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡವನ್ನು ಮೇಳ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೇಳಗಳು ಆಯಾ ಊರಿನ ದೇವಾಲಯಗಳಿಂದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಮೇಳದವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇಸಾಯಗಾರರೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಮೇಳಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಳೆಗಾಲದ ನಂತರ ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಮೇಳದವರು ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟದೇವತೆಯ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ 'ಸೇವೆ' ಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಕಾಯಿಲೆ, ಕಷ್ಟನಷ್ಟ, ಸಂಕಟವೊದಗಿದಾಗ ಅದರ ನಿವಾರಣೆಯುಂಟಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದಾಗಿ ಜನರು ದೇವರಿಗೆ ಹರಕೆ ಹೊತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಹರಕೆಯ ತೀರಿಕೆಗಾಗಿ ವೀಳೆಯವಿತ್ತು ಕರೆದವರ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಮೇಳದವರು ಬಯಲಾಟ ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಊರಿನವರೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೆ ಪಾಳೇಗಾರರು, ಜಮೀನುದಾರರು, ಊರಿನ ಶ್ರೀಮಂತರು ಪ್ರದರ್ಶನ ವೆಚ್ಚ ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಕಲೆಯನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವುದು ಬಯಲು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲವಾದ ಬಯಲಿನ ಮಧ್ಯೆ ಸುಮಾರು ೨೦ ಅಡಿ ಅಗಲ, ೩೦ ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಒಂದು ಅಂಗಳವನ್ನು ಬಿದಿರು ನೆಟ್ಟು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಬಿದಿರು ಕಂಬಗಳಿಗೆ ಬಾಳೆ ಕಂಬ ಕಟ್ಟಿ ಮೇಲುಗಡೆ ಮಾವಿನ ತೋರಣ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎತ್ತರದ ಒಂದು ಎತ್ತರಿಸಿದ ಮಂಚ ಅಥವಾ ಬೆಂಚುಗಳ ಜೋಡಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ, ಮದ್ದಳೆಗಾರ, ಸಂಗೀತಗಾರರು ಕುಳಿತುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ರಾಜನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಆಸನವಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನ ಎಡಭಾಗದಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಆತನ ಬಲಭಾಗದಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತಾರೆ. "ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೂರು ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪದೂರದಲ್ಲಿ ಚಾಪೆ ಕಟ್ಟಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಬಣ್ಣದ ಮನೆ (ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹ) ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಚೌಕಿ' ಯ ಮನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗೂ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗುವುದು".*

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳು ಅಪೂರ್ವವಾದ ರೀತಿಯವು.

---

೧. ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್. ರಂಗಭೂಮಿ-೨೦೦೧, ಪುಟ ೬೭   * ಅದೇ ಪುಟ ೬೭

೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ೨೦೦೨, ಪುಟ-೨೪

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಥೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರಂಥ ಅವತಾರಿಗಳು, ಪಾಂಡವ ಕೌರವರಂಥ ರಾಜರು, ರಾಕ್ಷಸರು, ಕಿನ್ನರಗಂಧರ್ವರು, ಋಷಿಗಳು, ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮುಂತಾದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷದ ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಯಂತೂ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಸಮರ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಹನುಮನಾಯಕರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನೇರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ನಾಟಕದ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸನ ಪ್ರವೇಶದ ಬಳಿಕ ಕಾಳಗವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದೋ ಅಥವಾ ಹಲವೋ ಕಾಳಗಗಳಾದ ಮೇಲೆ ರಾಕ್ಷಸ ಮತ್ತು ಅವನ ಪಕ್ಷ ನಿರ್ಮೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ರಕ್ಷಣೆ, ದುಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸನ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದರೂ ಕೊನೆಗೆ ಅವುಗಳ ನಾಶ ಶತ:ಸಿದ್ಧ. ಚಂಡೆ, ತಾಳ, ಜಾಗಟೆ , ತಂಬೂರಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈಗೀಗ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಅದರೊಡನೆ ಪಿಟೀಲು, ಕೊಳಲು, ಕ್ಲಾರಿಯೋನೆಟ್‌ಗಳಂತಹ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತಿವೆ.

<u>ಗೊಂಬೆಯಾಟ</u> - "ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಒಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟವೇ ಮೂಲವೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿನ ಸೂತ್ರಧಾರ ಎಂಬ ಮಾತು ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದೂ, ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲ ಇದೇ ದೇಶವೆಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ." ತೀರಾ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಚೀನಿಯರ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ಮಾಯಾ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಈಜಿಪ್ತ್ ಗೋರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. 'ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆ, ಬೊಂಬೆಯಾಟ', ಮುಂತಾಗಿ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಕನಕದಾಸರಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪೭೦, ೧೫೨೧ ರ ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳಿಂದ ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ".[೧]

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶದ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಬಳಸುವ ಕಥಾನಕಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಎತ್ತರವಾದ ಒಂದು ಚಾವಡಿಯೋ ಜಗುಲಿಯೋ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಅದೇ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ರಂಗಸ್ಥಳವಾದೀತು. ಏಳೆಂಟು ಅಡಿ ಉದ್ದ, ಐದಾರು ಅಡಿ ಅಗಲ, ನಾಲ್ಕೈದು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಇಂಥ ಸ್ಥಳ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದೊರೆಯದಿದ್ದಾಗ ಮರದ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ವೇದಿಕೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ವೇದಿಕೆಯ

---

೧. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ ೨೫

ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ತೆರೆಯಿದ್ದು, ಅದು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರ ಕುತ್ತಿಗೆ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ. ಪರದೆಯ ಒಂದು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೊಂದಿಗೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರು ತಮ್ಮ ಎರಡೂ ಮುಂಗೈಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಲ್ಲುಗಳಿಂದಲೂ ಸೂತ್ರ ಹಿಡಿದು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವರು. ಗೊಂಬೆಗಳು ಹಗುರವಾದ ಜಾತಿಯ ಮರವಿದ್ದು ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿಯಿಂದ ಎರಡೂವರೆ ಅಡಿಯವರೆಗೆ ಎತ್ತರವಿರುತ್ತವೆ. ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳೇ ಗೊಂಬೆಗಳ ಪರವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವವರು ಮತ್ತು ಹಾಡು ಹೇಳುವರು. ಕೈಚಳಕಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಗೊಂಬೆಗಳು ಚಲಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳು ಹೇಳುವ ಹಾಡಿಗೂ, ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ನುಡಿಸುವ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಗೊಂಬೆಯ ಚಲನವಲನವು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಮೇಳವಿಸಿದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾರ್ಥಕವಾದಂತೆ.

<u>ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ</u> : ಬೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟವೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರಿಂದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಚರ್ಮವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಅದರಮೇಲೆ ಚೂಪಾದ ಮೊಳೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಳಿಕ ಅವುಗಳನ್ನು ತಕ್ಕ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಕತ್ತರಿಸಿ ಬಣ್ಣ ಹಾಕಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬೊಂಬೆಗಳ ಎತ್ತರ, ಅಗಲಗಳು ಪಾತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿದ್ದು ಆರಡಿ ಎತ್ತರದಿಂದ ಎರಡು ಅಡಿಯ ಚಿಕ್ಕ ಗೊಂಬೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಗೊಂಬೆಯ ಎರಡೂ ಕೈಯ ಕುಡಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ದೇಹಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕೋಲನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ರಾತ್ರಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಬಿಳಿಯ ಪರದೆಯೊಂದರ ಹಿಂದೆ, ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಗೊಂಬೆಯ ಹಿಂದೆ ನೀಲಾಂಜನವೋ ಅಥವಾ ಪೆಟ್ರೋಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ದೀಪವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಗೊಂಬೆಗಳಿಂದ ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಕಾದಾಟ ಕುಣಿತ, ಮಣಿತಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಪರದೆಗೂ, ಹಣತೆಗೂ, ನಡುವೆ ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡುವ ಪಡಿನೆರಳುಗಳ ಬಣ್ಣ, ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ರಚನೆ, ಜೀವ ತುಂಬಿದಂತೆ ಅವು ನಡೆದಾಡುವ ಸಹಜತೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಾದಿಗಳ ಗುಂಗು ಇವುಗಳಿಂದ ನಿಬ್ಬೆರಗಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಂದಿನ ಆಟದ ಕಥೆಯ ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕಕ್ಕೆ ತೇಲಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಬೊಂಬೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಮೂರು ಮೂಲವರ್ಣಗಳಾದ ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ತಿಳಿ ನೀಲಿಯ ಬಣ್ಣಗಳು ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಆರೇಳು ಬಣ್ಣಗಳಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿ ಆಧುನಿಕ ವರ್ಣ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ".[೧]

<u>ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟ</u>

"ಮೂಡಲಪಾಯ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದರೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ದೊಡ್ಡಾಟ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿರುವ ಒಂದು ಬಯಲಾಟ. ಹಂಪೆಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨-ಪುಟ ೨೬, ೨೭

ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲೂ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೂರು ಬದಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತು ಆಟವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಎರಡೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮುಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ತಾನೂ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡುವಾಗ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ".[೧]

"ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಕರಾವಳಿ ಸೀಮೆಯ ನಿಷ್ಕರ್ಷವಾದ ರಂಗಕಲೆ, ಅದರ ಒಂದು ರೂಪ ಬಯಲು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದುದಕ್ಕೆ ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟ ಎಂದು ಹೆಸರು.'ಮೂಡಲ ಪಾಯ" ಎಂದರೆ 'ಪೂರ್ವದ ಪದ್ಧತಿ' ಅರ್ಥಾತ್ ಪೂರ್ವಪ್ರದೇಶದ ಪ್ರಯೋಗ ಪದ್ಧತಿ. 'ಅಟ್ಟ' ಅಥವಾ ರಂಗ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಆಡುವ ಆಟವಾದ್ದರಿಂದ ಇದು ಅಟ್ಟದಾಟ. ಬಯಲಲ್ಲೆ ಆಡುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಬಯಲಾಟವೆಂದೂ ಕರೆದುದುಂಟು. ಭವ್ಯವಾದ ಆಟವಾದ್ದರಿಂದ 'ದೊಡ್ಡಾಟ', 'ದಾಸರು' ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ 'ದೊಂಬಿದಾಸರ ಕುಣಿತ'. ಆದರೆ ಇದನ್ನೆಂದೂ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದು ಕರೆದುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿನವರು ಆಡಿದಾಗಲೂ, ಆಟದ ರೀತಿ ನಿಷ್ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾದುದರಿಂದ ಇದು 'ಮೂಡಲಪಾಯ' ಅಥವಾ 'ದೊಡ್ಡಾಟ' ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ".[೨]

"ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ತೀರಾ ಪ್ರಾಚೀನ ಅವಶೇಷಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಉಳಿದಿದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿದೆ. ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣಸಿದರೂ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಎರಡೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು ಬಹುಪಾಲು ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವಪರವಾದ ಕಥೆಗಳು, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಭಿಜಾತಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಿದ್ದರೆ, ದೊಡ್ಡಾಟ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕುಣಿತ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಮುಖವರ್ಣಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ನಾಜೂಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತವಂತೂ ರೌದ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರವಂತಹದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಬಾಗು ಚಳಕುಗಳು, ಲಾಸ್ಯಗಳು ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಿದ್ದಂತೆ ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಕತೆಗಾರ ಭಾಗವತನ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಹನುಮನಾಯಕ ಇಲ್ಲಿ ಸಾರಥಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಾಳ. ಮದ್ದಳೆ ಮಾತ್ರ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಚಂಡೆ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕತೆಗಾರನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರು ಮೂವರು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿರುತ್ತಾರೆ".[೩]

ಗಣೇಶನ ಸ್ತುತಿಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಒಡ್ಡೋಲಗ. ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರದ ಪರಿಚಯ ಬಂದವರು ಯಾರು, ಯಾತಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾರಥಿ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಮಾತಿಗೆ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾ ದಿನನಿತ್ಯದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾ ಮಾತನಾಡುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ

---

೧ ವೆಂಕಟರಾಮ್, ರಂಗಭೂಮಿ ೨೦೦೧, ಪುಟ ೭೧ ೩. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ ೨೮

೨. ಡಾ. ಹೆಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ - ೨೦೦೦. ಪುಟ-೧೦೧

ಸಾರಥಿಗಿದೆ. ಸಾರಥಿ ಶಾಲು ಹೊದ್ದುಕೊಂಡು ಜರಿಪೇಟ ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೊಡ್ಡದಾದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಾರಥಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಾರಥಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇವನ ಪಾತ್ರ ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಬರುವುದುಂಟು. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಒಂದು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಾರರು ಮುಮ್ಮೇಳದವರಿರುತ್ತಾರೆ. ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಥೆಗಾರನಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಥೆಗಾರನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರು ಅಥವಾ ಮೂವರು ಸಂಗೀತಗಾರರಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತವೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ನಿರ್ಗಮನಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಪರದೆಗಳ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವ ಕಡೆಯಿಂದ ಬೇಕಾದರೂ ಅಟ್ಟಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನಿರ್ಗಮಿಸಬಹುದು.

<u>ಸಣ್ಣಾಟ :</u>

"ಸಣ್ಣಾಟವೆಂದರೆ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ನಾಟಕ'ವೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಪರದೆಗಳುಳ್ಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷಾಲಂಕಾರ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರಚನೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಸಣ್ಣಾಟವು, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಹಳ್ಳಿಯ ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿ ಇದು. ಬೆಳಗಾವಿ ಹಾಗೂ ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ". [೧]

"ಶೈವ ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವರ ಮತ ಪ್ರಚಾರದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಣ್ಣಾಟ ಮೊದಲು ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಳೆಯಿತು. ನಂತರ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿತು. ಖಂಜರಿಯಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಚರ್ಮವಾದ್ಯ 'ದಪ್ಪ'ನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಮೊದ ಮೊದಲು ಸಣ್ಣಾಟವನ್ನು 'ದಪ್ಪಿನಾಟ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ದಪ್ಪು ಎನ್ನುವುದ ತಮಟೆಗಿಂತಲೂ ಚಿಕ್ಕದಾದ ಚರ್ಮವಾದ್ಯ. ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಮತ್ತು ತಬಲಾ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಗಣೇಶನ ಪೂಜೆ, ನಾಂದಿ, ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಗಳ ಇವೆಲ್ಲಾ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲೂ ಇರುತ್ತವೆ". [೨]

"ದೊಡ್ಡಾಟದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ದೊಡ್ಡಾಟದ ವಿಸ್ತಾರ, ರಂಗಭೂಮಿ, ಪಾತ್ರವರ್ಗ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುವುದುಂಟು ಮತ್ತು ಇವುಗಳನ್ನು ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. "ಶೈವ-ವೈಷ್ಣವ ಮತ ಪ್ರಚಾರ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿದುವೆಂಬುದಂತೂ ಸತ್ಯ. ವಸ್ತುವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಶರಣರಾಟ-ದಾಸರಾಟ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ."[೩] ಸಣ್ಣಾಟ ವಚನಕಾರರಿಂದ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುನೀಲಕಂಠ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಉಡುತಡಿ ಮಹಾದೇವಿ ಮೊದಲಾದವು ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಭಕ್ತ ಕನಕದಾಸ, ಕಬೀರದಾಸ ಮೊದಲಾದವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟವಾದರೆ ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿಯರೂ, ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟವಾದರೆ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ

---

೧. ಡಾ. ಹೆಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್-ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ-೨೦೦೦, ಪುಟ-೧೧೬

೨. ವೆಂಕಟರಾಮ್- ರಂಗಭೂಮಿ ೨೦೦೧, ಪುಟ ೭೧, ೭೨ ೩. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ-ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ -ಪುಟ ३೦, ३೧

ಸಣ್ಣಾಟವಾದರೆ ಗಣಸ್ತುತಿಯ ನಂತರವೇ ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುವುದು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪತ್ತರ ಮಾಸ್ತರ ಎಂಬಾತ ರಚಿಸಿದ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯ' ಎಂಬ ಸಣ್ಣಾಟ ಈ ಶೈಲಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಯೋಗ. ಸಣ್ಣಾಟದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವ ಒಂದು ಅಪರೂಪದ ಕೃತಿ ಇದು.

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಹುರೂಪಿಗಳು, ವೇಷಗಾರರು, ಹಗಲುವೇಷದವರು, ಜಾತಿಗಾರರು, ಹಾವಾಡಿಗರು ಕೋಲೇ ಬಸವನ ಆಟದವರು, ಕೋತಿ ಮತ್ತು ಕರಡಿ ಕುಣಿಸುವವರು ಈ ಮೊದಲಾದ ಉಪಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಜನರನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇವರಿಂದಲೂ ಮಹತ್ತರ ಕೊಡುಗೆಯಿದೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಾಕು ಪ್ರಾಣಿಗಳದೇ ಆದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಾಳಿದ ಬಯಲಾಟದ ಪರಂಪರೆಯು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ, ಸಮೃದ್ಧ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

"ನಾಟಕವನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು "ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ" ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾದುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮುಖವನ್ನು ತೋರಿಸುವಂಥದು. ಅದರಿಂದ ಇದನ್ನು "ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ಥಿಯೇಟರ್" ಎಂದೂ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ನವೀನ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾದುದರಿಂದ 'ಮಾಡರನ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ನಾಟಕವನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುವ ವಿಚಾರ ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಸದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಿದು. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ನಮ್ಮ 'ನಟ' ಉದರಂಭರಣಕ್ಕೆ ರಂಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದವನಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗದ ನಟ, ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ರೈತ, ಆಸ್ಥಾನ ರಂಗದ ನಟ, ಮೂಲತಃ ಸಂಗೀತಗಾರ ಅಥವಾ ಭಾಷಾ ಪಂಡಿತ. ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಧ್ಯೇಯವಾದರೂ ದ್ರವ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಅರ್ಥದ "ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ" ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ."[೧]

'ಈ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಉದಯಿಸಿತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಅವುಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ನಾಟಕ

---

೧. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್-ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ-೨೦೦೦, ಪುಟ-೧೧೫

ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮೇಳೈಸಿ, ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ಕಾರಣ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದುದಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಜಾಣ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಅವರು ತೆತ್ತ ಹಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಡುವ ಕಲಾವಿದರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು .

"ಹಲವಾರು ನಟ ನಟಿಯರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮಂಡಲಿಯೊಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ದುಡಿದು ಹಣ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕಲ್ಕತ್ತಾ, ಮುಂಬೈ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತದ ಇತರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು."[೧]

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿತು. ಆಗ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಇಡೀ ಭಾರತವನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷರು ಆಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರ ಆಡಳಿತದ ಅವಧಿ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ ಈ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ತಲೆದೋರಿದವು. ಅವು ಭಾಗವಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಇದ್ದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಅನೇಕ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಣುವಂತಾಯಿತು.

"ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರು, ಹಗಲುವೇಷದವರು, ಬಹುರೂಪಿಗಳು ಈ ಮೊದಲಾದವರು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆ ಪಾಡಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಸಮಾಜದ ಕತೆಗಳಾಗಲೀ, ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ ಆರ್ಥಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಲೀ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ವಿವಿಧ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೂಲಗಳ ಅನೇಕ ಜನರು ಸೇರಿ, ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, ಅದರಿಂದ ಜೀವನೋಪಾಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಪಾಠವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಸಾಹತು ಭಾರತದ ಮಹತ್ತರ ಪಲ್ಲಟಗಳ ಭಾಗವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಯಾವುದೇ ಅಡ್ಡಿಗಳಿಲ್ಲ."[೨]

"ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಉತ್ಕರ್ಷದಿಂದಾಗಿ ನಡೆಸಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನತೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಇದರ ಮುಂದಾಳುವಾಗಿ ನಿಂತರು. ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀಮಂತ ಉಮಚಗಿಲಚ್ಚಪ್ಪ ನಾಯಕ ಎನ್ನುವವರು ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ 'ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾದಿತ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಯನ್ನು ಹಲವು ಯುವಕರ ನೆರವಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೭೨ ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದು,

---

೧. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨-ಪುಟ, ೩೭, ೩೮

೨. ಡಾ. ಕಾ.ವೆಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ-೨೦೦೫, ಪುಟ ೨೭,೨೮

ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. "ಉಷಾಹರಣ" ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ನೇತೃತ್ವದ "ಕೃತಪುರ ಮಂಡಳಿ"ಯು ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಸುಧಾರಿತ ರಂಗಮಂದಿರ, ಉಡುಗೆ, ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತಾದರೂ ಹಿಂದಿನ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿಜಾತ್ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು."[೧]

ಮೈಸೂರಿನ ತರುಣರಲ್ಲಿ ಕೆಲಮಂದಿ ಕಲಾವಿಲಾಸಿಗಳು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೭೯-೮೦ರಲ್ಲಿ ಸಿ.ಆರ್.ರಘುನಾಥರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಘವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ, 'ಶ್ರೀ ಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ" ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಕಾರ್ಯನಿರತರಾದರು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರು ೧೮೮೦ ರಲ್ಲಿ "ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೊಂದನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿ, ಸತ್ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎನ್. ಶಾಂತರಾಂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದವರು ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ನವಚೇತನದಿಂದ ಉಕ್ಕೇರಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಜನತೆ ಮರಾಠಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾದರು. ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಲೆದೋರತೊಡಗಿದವು. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತಲೆದೋರತೊಡಗಿದವು. ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಜೀವ-ದೇಹದಂತೆ ಅವೆರಡೂ ಅಭಿನ್ನವಾದವು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ. ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿರುವಂತೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಅತೃಪ್ತಿ. ಪುರಾಣಕಥೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಜನಜೀವನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಎಚ್ಚತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ, ತನ್ನ

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೪೧, ೪೨

ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಫಲಿಸಿತೆನ್ನಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಗಿಂತ ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ಅತೃಪ್ತಿ 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂಬುದು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮೂಲ ಗುಣವಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕವಾಡುವ ಅಗತ್ಯ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುವ ಸಂತೋಷ. ಆಡಿಸುವ ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಸಂತೋಷ, ಮೂರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು ಎನ್ನಬಹುದು.

"ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಾಟಕವನ್ನು ದೇವಾಲಯಗಳು ಮತ್ತು ಅರಮನೆಗಳು ಪೋಷಿಸಿದವು. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳು ಕಾಪಾಡಿದವು. ಆಧುನಿಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕಾದರೆ ಆಧಾರ ದೊರೆತಿದ್ದು ಕಾಲೇಜು ನಾಟಕರಂಗಗಳಿಂದ ಈ ಮೂರು ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದವು. ಹೀಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳೇ ಆಶ್ರಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದವು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ನಟರು : ಅಧ್ಯಾಪಕರೇ ನಿರ್ದೇಶಕರು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ಅಧ್ಯಾಪಕರೇ ಆಗಿರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರವರ್ತಕ, ಪೋಷಕರಿಬ್ಬರೂ ಕಾಲೇಜು ಅಧ್ಯಾಪಕ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಬಹು ತಡವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರಿ ಕಛೇರಿಗಳ ನೌಕರರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಲಪಡೆಯಿತು".[೧]

"ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿದು, ಬಂದ ಪ್ರತಿಫಲದಿಂದ ಜೀವನ ನಡೆಸುವ ಕಲಾವಿದ ತಂಡಗಳು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವಾಳವಾದರೆ, ರಂಗಕಲೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಬಿಡುವಿನ ಕೆಲಸವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಆಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಘಗಳಿಂದ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇರುವ ಬಿಗಿತ, ಬಂಧನಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಡಿಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದುಡ್ಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲದ ಆಸೆಯಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲವಾಗಿರಬೇಕಾದುದು ಸಹಜ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಕಲಾವಿದರು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಸ್ಥೆ ಉಳ್ಳವರು ವಿರಾಮದ ಸಂಜೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೈ ಅಳತೆಗೆ ಮೀರದ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ, ಹೆಚ್ಚಿನ ವೆಚ್ಚಮಾಡದೆ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸದೆ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ, ನಾಟಕದ 'ಗೀಳು' ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಇದು. 'ಒಡೆಯ-ದುಡಿಯುವವ' ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ನಾಲ್ಕಾರು ಮಂದಿ ನಟರೇ, ನಾಟಕಕಾರರೇ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕೂಡುವುದರಿಂದ, ಕೂಡಿ ಆಡುವುದರಿಂದ, ಆಡಿ

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೩೬೪-೩೬೬

ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರು ವೃತ್ತಿ ಕಲಾವಿದರಿಗಿಂತ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು, ರಂಗಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರು, ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿದವರು. ಯಾರ ಹಂಗೂ ಇಲ್ಲದೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲು ಉತ್ಸಾಹ ತಳೆದವರು ".[೧] ವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸೂರಿ ಬರೆದಿರುವ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಆಡು ಮಾತಿನ ನಾಟಕ.

ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ೧೮೦೫ ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ, 'ಭಾರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ' ವು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಮೊದಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಚುರುಮುರಿಯವರ 'ಶಾಕುಂತಲ' ದ ಅನುವಾದವೇ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಅಮೇಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್ (೧೯೦೯), ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಮಯವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಸಂಸ್ಥೆ. ಮೈಸೂರಿನ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಘ" (೧೯೧೯)ವೂ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು.

ಇದುವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' (೧೯೬೨) ನಾಟಕಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದ ಗ್ರಂಥ. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರು 'ರೂಪಕ ಕಲೆಯ ಆರಂಭ', 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು' 'ದೇಶೀಯ ನಾಟಕಗಳು',"ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ" ಬಗ್ಗೆ ವಿಪುಲವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಯುತರು ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಉಗಮ, ಸ್ವರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಅಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು','ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು', 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ' ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ.

ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್ ಅವರ ದಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್‌ರವರು ತಮ್ಮ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ೧೯೭೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು.

ಶ್ರೀಯುತರ 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಈ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಬಂಧವು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಆಕರ ಗ್ರಂಥ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಾನ, ಕನ್ನಡದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ, ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೋಟ ಮುನ್ನೋಟ, ಈ ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಗ್ರ ಮುಖಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರಣಗಳಿಂದ 'ಕರ್ನಾಟಕ

೧. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್- ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ-೨೦೦೦, ಪುಟ ೩೦೫,೩೦೬

ರಂಗಭೂಮಿ' ಶ್ರೀ ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ'ದಷ್ಟೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ಪಿ. ಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವಾದ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ೧೯೮೩ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' (ಪರಿಷ್ಕೃತ, ವಿಸ್ತೃತ ಪ್ರಥಮ ಆವೃತ್ತಿ) ೨೦೦೨ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ', 'ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ', 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ', 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಅಧ್ಯಯನವಿದೆ.

ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಆಯಾಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಇವರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಹಸನ', 'ಗೀತನಾಟಕ', 'ನವ್ಯನಾಟಕ', 'ಏಕಾಂಕ', 'ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ', 'ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ' ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದೊಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾದ ಕೃತಿ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರ 'ರಂಗಪ್ರಪಂಚ', (೧೯೯೫) ಇದು ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ', 'ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿ', 'ಎಲಿಜಬೆತ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿ', 'ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು', 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕರಚನೆ', ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಹತ್ವ ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಇತಿಹಾಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪ್ರಥಮ ಮಾಹಿತಿ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್‌ರವರ 'ರಂಗಭೂಮಿ (೨೦೦೧)', 'ನವಕರ್ನಾಟಕ ಕೈಪಿಡಿ-ರಂಗಭೂಮಿ (೨೦೦೧) ಇವು 'ರಂಗಕರ್ಮಿ"ಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ಕೈಪಿಡಿ.

ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾವ್‌ರವರು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಲೇಖಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾರತೀಯ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಪ್ರಯೋಗ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಪದ್ಧತಿಗಳು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಏಕಕಾಲಿಕ ರಂಗಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಎರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ವಿವೇಚಿಸಿ ವಿವರಿಸಿ, ಬರೆದಿರುವ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ಕೃತಿ ಇದು. ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳ ಬುನಾದಿಯ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ (ಒಳನೋಟ)- ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮುನ್ನೋಟದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿ- ರಂಗ ಸಂಯೋಜನೆ ರಂಗ ಚಿತ್ರಣ, ಕೊನೆಗೆ ರಂಗಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣದ ಬಗ್ಗೆ ಬಹು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿಶದೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ತಮ್ಮ "ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿ (೧೯೮೩)" ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಹೇಗೆ ನಾಟಕೀಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸ. ಕೈಲಾಸಂ, ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ 'ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ' ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತ್ತೀಚಿನ ಒಲವು ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಉಳಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಅವರ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೮೯), ಎ.ಆರ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಅವರ 'ನಾಟಕ ರಚನೆ' (೧೯೮೭) ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ ಅವರ 'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ನಾಟಕ' (೧೯೮೫) ಹೆಚ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೯೩), ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೯೯), ಗಣೇಶ ಅಮೀನಗಡ ಅವರ 'ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಸಂಗ' (೨೦೦೪), ಡಾ. ಕಾ.ವೆಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ಅವರ 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ' (೨೦೦೫) ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೇಲಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಇದ್ದರೂ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಕೊಂಡರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅತ್ಯಲ್ಪವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಅಂದರೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಮಾತ್ರ. ಇರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಯದು. ನಾಟಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೊರತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಮೌಖಿಕ, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರಂತರ ಚಲನಶೀಲವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಬದಲಾದ ಸಮಾಜದ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅಂತರ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ - ೨

ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು

- ಪ್ರಹಸನ
- ಗೀತ ನಾಟಕ
- ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ

ಅಧ್ಯಾಯ-೩

ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು

೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೆಯ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಿಂದ ಆರನೇ ದಶಕದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು ೪೦ ವರ್ಷಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದ, ಈ ಘಟ್ಟವನ್ನು ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೃತಕವಾದ ಅತಿರೇಕದ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿತು. ಸರಳವಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಶೈಲಿಯ ನಟನೆಯನ್ನು ಇದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿತು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಕೃತಕವಾದ ಕಂಪನಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರು ಮತ್ತು ಪು.ತಿ.ನ. ರವರು ತಮ್ಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬುವುದನ್ನು ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಿಟ್ಟರು. ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಂಸ, ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಪು.ತಿ.ನ. ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರು.

ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ (೧೮೮೫-೧೯೪೬)

ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದ ಕೀರ್ತಿ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದರ ಪ್ರವರ್ತಕರಾಗಿ ಬೆಳಗಿದ, ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಆದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕರೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ಪರಿಶೋಧನೆಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂ, ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮೊದಲಿಗರು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯ ವಿಕಾಸಗಳಿಗೂ ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ."[೧]

ಕೈಲಾಸಂರವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿದೆ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹ' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿ ಕೇವಲ ನಗೆಯಲ್ಲ. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ 'ನಮ್ ಕ್ಲಬ್ಬು', 'ಅನುಕೂಲಕ್ಕೊಬ್ಬಣ್ಣ' ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಂದ 'ನಮ್ ಕಂಪನಿ' 'ಬಂಡ್ವಾಳಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ', 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ' ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ, ಅವರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಾಸ್ಯದ ಹೊರ ಹೊದಿಕೆಯಿದ್ದು ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಗಂಭೀರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿದೆ. 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ', 'ತಾಳಿ

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೨೧೦

ಕಟ್ಟೋವಿಕ್ಕೊಲೀನ್', 'ಸೂಳೆ', 'ಪೋಲೀಕಿಟ್ಟಿ' ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಾದವೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಕಡಲನ್ನು ಹಾಸ್ಯದ ಹರಿಗೋಲಿನಿಂದ ದಾಟಬೇಕೆಂಬುದು ಕೈಲಾಸಂರವರ ಆದರ್ಶವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದಿನಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಹೊರಟವರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರೇ ಆದ್ಯರು.

ಶ್ರೀರಂಗ (೧೯೦೪-೮೪)

ಕೈಲಾಸಂ ನಂತರ ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಂವರ್ಧನೆಗೊಳಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು. ಮೊದಲಿಗೆ ಧಾರವಾಡವನ್ನು ಅನಂತರ ಬೆಂಗಳೂರನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಶತಮಾನದ ಕಾಲ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವೈವಿಧ್ಯ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿ, ಪ್ರಯೋಗ ನಾವೀನ್ಯತೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ-ವಿಡಂಬನೆ, ಲೈಂಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದಲ್ಲೂ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಇಬ್ಬರೂ ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಬಂದವರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ತಂದವರು. ಕೈಲಾಸಂ ಮೈಸೂರು ನಾಗರೀಕ ಕನ್ನಡಿಗರ ಆಂಗ್ಲೋ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರು. ಇಬ್ಬರೂ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರನ್ನು, ಗಾಂಧೀತತ್ವಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡವರು. ಸ್ವತಃ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ನಟರಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದವರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ವ್ಯಂಗ್ಯ-ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಲಘು ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿದರು.

'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಈ ನಾಟಕ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ' ದಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯಿದೆ. 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ', 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತು', 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ'- ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆ ಕಟುವಾಗಿದ್ದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳ ಅವನತಿಯನ್ನು ಪ್ರಗತಿಪರರ ದುರ್ಬಲತೆಯನ್ನೂ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಶೋಕಚಕ್ರ', ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಶೋಕಚಕ್ರದ ಬಳಿಕ ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದಿದೆ. 'ರಂಗಭಾರತ', 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ', 'ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು' ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹುಡುಕುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಮಾನವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು".[೧]

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೨೨೯

ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಸಾಧನೆಗಳ ನಂತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಮತ್ತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮುಖ್ಯರು.

ಕಾರಂತರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಹೊರಟು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಾಗ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೇ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ತಂದರು. ಗದ್ಯದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಹಾಡುಗಳ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ಗೀತನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದರು.

ಕಾರಂತರ 'ಗರ್ಭಗುಡಿ' ಧರ್ಮದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ನಾಟಕ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಅವನತಿ, ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಲೋಭ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ಶೋಷಣೆ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು ಉತ್ಕಟವಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ, ಗೋಕಾಕರು ಕವಿಗಳಾಗಿ, ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ, ಪ್ರಬಂಧಕಾರರಾಗಿ ಹೆಸರು ಮಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿಯೂ ಮಿಂಚಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕಗಳು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ, ಬಹಿಷ್ಕಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ಉದ್ಧಾರ', 'ನಗೆಹೊಗೆ' ನಾಟಕಗಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕರಾಳ ಆಚರಣೆಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಿವೆ. ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರ 'ಜನನಾಯಕ' ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಗೆ ಸೇರುವ ನಾಟಕ. ಪಾಳೆಯಗಾರನೊಬ್ಬನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಶೋಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡಾಯ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೋರಾಟದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಬಗೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಾಡಿನ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಜನನಾಯಕ' ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಸ, ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಆದುದರಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ನವೋದಯದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸರೇ ಮೊದಲಿಗರು ಎನ್ನಬಹುದು. ಸಂಸರು ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ದೊರೆತಿರುವ ಆರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು', 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', 'ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹ', 'ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ' ಈ ನಾಲ್ಕು ರಣಧೀರನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಆತನ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳೇ ಎಂಬಂತಿವೆಯಾದರೂ ಅವುಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಏಕನಾಯಕ ಪಾತ್ರವಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಂದೇ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

"ಮೈಸೂರಿನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಳೆಯ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ತಮ್ಮದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಾಲದ ಬಣ್ಣ ವಾಸನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ

ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಭಾಷಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಮೆರೆಯಿಸುವಂತಹುದು".[೧] ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವವರಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯವರು ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀಗಳು. ಅವರ 'ಕಂಠೀರವ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ನರಸರಾಜ ಒಡೆಯರು ತಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ತಿರುಚನಾಪಳ್ಳಿಯ ಜಟ್ಟಿಯನ್ನು ಗೆದ್ದುಬಂದ ಕಥೆ ಇದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಸಂವಿಧಾನ ಕೌಶಲವಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರ ರಚನಾ ವೈಖರಿ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಶಾಲಾ ಬಾಲಕರಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿರುವಂತಹದು.[೨]

ಪ್ರಹಸನ

ಪ್ರಹಸನಗಳ ಗುರಿ ಮನರಂಜನೆ, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಸಾಂಗತ್ಯಗಳನ್ನು, ಮನುಷ್ಯನ ಮಾತು, ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ನಡವಳಿಕೆಗಳ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸಿ ನಗಿಸುವ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಸಾರದ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಧಾನವಾದುದಲ್ಲ. ಬದುಕಿಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಳಿತು ಕೇಡುಗಳ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವು ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾದ ನಡವಳಿಕೆಗಿಂತ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಪ್ರಹಸನಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವೇ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ವಿದೂಷಕನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಹನುಮನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನದ ಅಂಶವಿದ್ದು ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಪ್ರಹಸನದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಈ ಬಗೆಯ ಖಂಡ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಮನರಂಜನೆಯೊದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ರಚಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಕೈಲಾಸಂ. ಅವರನ್ನು 'ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ.

ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಉದಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಮತ್ತು ವಿಕೃತಿಗಳು ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ನೀಡಿದವು. 'ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ', ಕೈಲಾಸಂರವರ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೃತಿ. ಈ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಮುಖತೆಯಿದ್ದು ಪಾತ್ರರಚನೆ ಸಹಜ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡುವಂತಿದೆ.

ಕೈಲಾಸಂರವರ ಪ್ರಹಸಗಳಲ್ಲಿ 'ನಮ್ ಕಂಪನಿಗೆ' ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬಂದ ಅಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೧೯೦

೨. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯ- ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೧೯೬೨, ಪುಟ-೩೯೧,೩೯೨.

ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ 'ನಾಟಕವೆಂಬ ನಾಟಕ', ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸುಪುಷ್ಪ ರಾಮಾಯಣ'ಗಳೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿರುವ ಕೃತಿಗಳು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಾಯೋ ಆಟ' ವಂತೂ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಅಣಕಾಟವೇ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಾಯೋ ಆಟ' ಮತ್ತು 'ಜಾತ್ರೆ' ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನಗಳು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನಗಳ ನಾಯಕರು ಹುಚ್ಚರೂ ಹುಂಬರೂ ಕುತರ್ಕಿಗಳೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ಸಾವು ಗಂಭೀರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆಡೆಗೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಗೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಗೀತನಾಟಕ

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ 'ಗೀತರೂಪಕಗಳು' ಅಥವಾ ಗೀತನಾಟಕಗಳು ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ 'ಅಪೆರಾ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಗೀತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ಅಪೆರಾ'ಗಳು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಅಂಶವನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

"ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಮಧುರಭಕ್ತಿಯ ಸಂಗೀತ ಕೃತಿ ದೇವರಾಜನ ಗೀತ ಗೋಪಾಲ. ಜಯದೇವನ ಗೀತಗೋವಿಂದದಂತೆಯೇ ಗೇಯ ರೂಪಕ. ಇದೇ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಅಧಿಕೃತ ಗೀತರೂಪಕ".[೧]

"ಕನ್ನಡ ಕಲಾವಿದರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ವೃತ್ತ, ಕಂದಗಳನ್ನೂ ಕನ್ನಡದ ಷಟ್ಪದಿ, ದ್ವಿಪದಿ, ಚೌಪದಿಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ತಾಳಕ್ಕೊಲಿಯುವ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಹಬ್ಬಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡರು". [೨]

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ಅಪೆರಾ'ಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ಗೀತರೂಪಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರು ಕೆಲವು ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡಿ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೇ ತಮ್ಮ ರೂಪಕಗಳ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ: **The songs were composed in music, it is not music imposed later, Raga and pattern are a part of the form. You cannot change the musical structure without determent to the architechture of the drama. I have purposely used the word architecture''** ಎಂದು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ಗೀತ ನಾಟಕಗಾರರಾದ ಡಾ. ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ ಅವರು "ನಾನು ಶ್ರೀ ವರದಾಚಾರ್ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅರಮನೆ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಮಿಳಿನ 'ವಲ್ಲಿ ಪರಿಣಯ'" ಎಂಬ ಪೂರ್ಣ ಸಂಗೀತನಾಟಕವನ್ನು, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ **Spring time in Parise**

---

೧. ಡಿ.ಬಿ. ರಾಮಚಂದ್ರಾಚಾರ್. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು೧೯೯೦, ಪುಟ-೨೫

೨. ಡಾ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ-ಪುಟ-೨೯

ಎಂಬ ಮಾರೀಷ್‌ಷವಲಿಯರಿನ ಅಪೆರಾವನ್ನು ನೋಡದೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಇದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಗೀತರೂಪಗಳಿಗೆ ಪರಂಪರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವಂತೆಯೇ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಪೆರಾಗಳಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವೂ ದೊರೆತಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸಮರ್ಪಕ ಎಂದೆನಿಸಬಹುದಾದ ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವವರು ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಬ್ಬರೇ, ಒಬ್ಬರು ಡಾ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರು ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಡಾ. ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು.

ಡಾ. ಕಾರಂತರು ೧೯೩೦ ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಅವರೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಪೆರಾ'ಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತಹ ರಚನೆಗಳಿವೆ. ಕಾರಂತರು ಸುಮಾರು ೧೭ ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವು ಕಿಸಾಗೌತಮಿ, ಲವಕುಶ, ಸಾವಿತ್ರಿ ಸತ್ಯವಾನ್, ಬುದ್ಧೋದಯ - ನಾಲ್ಕು ಪೌರಾಣಿಕ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು.

'ಮುಕ್ತದ್ವಾರ' (೧೯೩೦) ಕಾರಂತರ ಪ್ರಥಮ ಗೀತ ನಾಟಕ. ಕಾರಂತರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರೆಂಬುದನ್ನು ಗಣಿಸಿದರೆ ಇದು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ಗೀತ ನಾಟಕವೂ ಹೌದು.

"ಕಾರಂತರ ಅನಂತರ ಪ್ರಮುಖ ಗೀತನಾಟಕ ಕರ್ತೃಗಳೆನಿಸಿದ ಡಾ. ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ೧೯೪೦ ರಿಂದಲೇ ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾ ಬಂದರು. ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರಾಗಿದ್ದು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಕಾವ್ಯಗುಣ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪು.ತಿನ. ರವರು ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಸಂಗೀತ ಪರಿಶ್ರಮವಿದ್ದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಸಂವೇದನಾಶೀಲರಾದ ಅವರ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿಭೆ ಸ್ವಯಂ ಪ್ರಕಾಶವುಳ್ಳದ್ದು. ಸಹಜ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ಮಾಣ ಅವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ರಸಾನುಭವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳ ಮಧುರ ಸಮ್ಮಿಲನದ ರಸ ಬುಗ್ಗೆ.... ಗೀತೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಿದೆ. ಬಿಗಿಯಿದೆ, ಕುಶಲತೆಯಿದೆ. ಕಲಾಪರಿ ಪೂರ್ಣತೆಯಿದೆ" [೨].

ಪು.ತಿ.ನ. ರವರು ಇದುವರೆಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ ೨೨ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ೧೭ ಗೀತನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರುವಂತಹವು. ಅವು ಯಾವುದೆಂದರೆ 'ಅಹಲ್ಯೆ', 'ಸತ್ಯಾಯನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ', 'ಶಬರಿ', 'ದೀಪಲಕ್ಷ್ಮೀ', 'ಗೀತಪರಿಣಯಂ', 'ಶರದ್ವಿಲಾಸ', 'ಹಂಸ ದಮಯಂತಿ', 'ರಾವಣ ಬಂದು ಹೋದುದು', 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' - ಇತ್ಯಾದಿ.

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೨೮೧

೨. ಡಿ.ಬಿ. ರಾಮಚಂದ್ರಾಚಾರ್. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು೧೯೯೦, ಪುಟ-೨೫

ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ.

"೧೯೦೯ ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ವಕೀಲರ, ಅಧ್ಯಾಪಕರ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳ ಸಂಯುಕ್ತ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಅಮೇಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್ (ಎ.ಡಿ.ಎ.) ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ವಿಲಾಸಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಸಂಸ್ಥೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಸುಗುಣ ವಿಲಾಸಿ ಸಭಾ' (ಮದ್ರಾಸ್) ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು. ವರದಾಚಾರ್ಯರ ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಅರಮನೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ನಾಟಕ ಸಭೆಗಳೊಡನೆ ಸಮಸಾಟಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಕೀರ್ತಿ ಗಳಿಸಿತು. ಚಂದಾ ಕೊಟ್ಟು ಸದಸ್ಯರಾಗುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ, ಸಂಸ್ಥೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಸುಭದ್ರವಾದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತು, ಅದು ಅನೇಕ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಾಗಿ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಪಿತಾಮಹ' ಎನಿಸಿಕೊಂಡ ಕೈಲಾಸಂರವರು ತಮ್ಮ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕವಾದ "ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ"ಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಬಹುಮಾನಗಳಿಸಿದರು. ಬಹುಮಾನಿತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನುರಿತ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ದೀರ್ಘ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಟ್ಟನಂತರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು, ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸಮಾಡಿ ಅದು ಕೀರ್ತಿ ಗಳಿಸಿತು. ಯುವರಾಜ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ಒಡೆಯರೇ ಖುದ್ದಾಗಿ ಈ ಸಂಘದ ಪೋಷಕರಾದ ಮೇಲಂತೂ ಅರಮನೆಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ. ಇದಕ್ಕೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಲಭಿಸಿತು."[೧]

ಬೆಂಗಳೂರು, ಎ.ಡಿ.ಎ. ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಬಹುಮುಖ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ, 'ಕಬೀರ್' ನಾಟಕದ ಹಿಂದಿ ಅನುವಾದವನ್ನು ಬಂಗಾಳೀ ನಾಟಕ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಮುಂದಿಟ್ಟರು. ಎ.ಡಿ.ಎ. ಸಂಘವು ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ (ತಾಳಿಕೋಟೆ, ಶಾಂತಾ) ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥ್ (ದೀನ ಬಂಧು ಕಬೀರ್) ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಅ.ನ.ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಮತ್ತು ಕೈಲಾಸಂ ಇವರಿಂದ ರಂಗನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಿತು. ಮೈಸೂರು ನಗರದ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒತ್ತಾಸೆಕೊಟ್ಟು ರಂಗಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪಂಡಿತರಲ್ಲಿಯೂ ಅಸ್ಥೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ದುಡಿದ ಹಿರಿಮೆ, ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಕಲಾವಿದ ತಂಡಕ್ಕೆ ಸೇರಬೇಕು. ಮೊದಮೊದಲು ಕಾಲೇಜಿನ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದ ಸಲುವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಆಸ್ಥೆಯುಳ್ಳವರಲ್ಲಿ ಗೀಳಿಗಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದು 1926 ರ ಆನಂತರ. ವರ್ಷಕ್ಕೊಂದು ಸಲ ಪದವೀದಾನ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪದವೀಧರರ ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವರ್ಗವೇ ಆಶುನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದೂ ಆಗಲೇ. ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜು ಸಂಘದ ವತಿಯಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಕಲಾವಿದರು. ಪರಿಣಿತ ನಟರಾಜ ಡಾ. ಎಸ್.ಎಸ್. ನಾರಾಯಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ನಾ.ಕಸ್ತೂರಿ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಊರುಗಳಿಗೆ ಪ್ರವಾಸ ಹೋಗಿ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಕೈಲಾಸಂ, ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀ, ಸಂಸ, ಮೂರ್ತಿರಾವ್ ಮೊದಲಾದ ಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿಗಳ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದದ್ದು ಸಂಘದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

೧. ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್-ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ-೨೦೦೦, ಪುಟ-೩೧೬,೩೧೭

ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಯವರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್‌ದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಬೇಕು. ಇದೊಂದು ಸಿದ್ಧ ಮಾರ್ಗವೇ ಆಯಿತು. ಈ ಮಾರ್ಗದ ಉದ್ದೇಶ ಪರಂಪರಾಗತ. "ಪರಂಪರಾಗತ ಖಳನಾಯಕರನ್ನು ದುರಂತ ನಾಯಕರ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವುದಾಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲವೆ ಪೌರಾಣಿಕ -ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದಾಗಿತ್ತು. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಜಿರಾದೋ, ಆನ್ವಿ, ಕಾಮು, ಪಾರ್ತ್ರೆ,ಎಲಿಯಟ್ ಇವರುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ."[೧]

"ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಸಮಗ್ರತೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು ಸೋಜಿಗದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರು ಕಾರಣ ಪುರುಷರಾದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರು. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಸಮುದ್ರದಾಚೆಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಾಟಕದ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡರು.ಆದರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದವರು. ಅಂತೆಯೇ ಇವರಿಬ್ಬರ ಸವ್ಯ ಸಾಚಿತ್ವ ಹೊಸ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿಯಾಯಿತು."[೨]

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ರೀತಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು 'ಶ್ರೀ'ಯವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದರು. ಅವರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಗ್ರೀಕ್ 'ಅಯಾಸ್' ನಾಟಕ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ರುದ್ರ-ನಾಟಕವಾದರೆ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ' ರನ್ನನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಕಿದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಒಪ್ಪವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಂತೂ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಕಾಣುನ ರುದ್ರ-ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ವಿನಾಯಕರು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು 'ಜನನಾಯಕ'ದ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿ ತೋರಿದರು. ಹೀಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರುದ್ರ-ನಾಟಕಗಳ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳು, ಹೃದಯವೇಧಕತೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಸೆಳೆದವು. ಕುವೆಂಪುರವರ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' ಕನ್ನಡ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಲೇಖಕರ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಮಾದರಿಯಿರು ವುದರಿಂದ ಪುರುಷ ಪ್ರಮಾಣದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

"ನವೋದಯ, ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳೂ, ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಪಡೆದ ಕಸುವಿನಿಂದಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧಗೊಂಡಿವೆ. ಶಾಂತಕವಿಗಳಂತಹವರ ನಾಟಕಗಳಂತೂ ಬಯಲಾಟಗಳಂತೆಯೇ ಇದ್ದವು. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶಯ್ಯಂಗಾರರ ಕಾಕನ ಕೋಟೆ, 'ತಿರುಪಾಣಿ' ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನಲೆ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾದುದು. 'ಕಾಕನಕೋಟೆ' ಯ ವಸ್ತು, ನಿರೂಪಣೆ, ಮತ್ತು ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು, ಅದು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಹುದು. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ಸತ್ವವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ ಕೆಲವು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸತ್ವ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಒಂದೆಡೆ ಪು.ತಿ.ನ.ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ."[೩]

---

೧. ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು - ಸಮಗ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ೨೦೦೧, ಪುಟ-೩೮೫

೨. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೯೮

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೩೩೬

ಅಧ್ಯಾಯ – ೪

ನವೋದಯ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ

೧. ಭಾಷೆ

೨. ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ

೩. ತಂತ್ರ

೪. ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ

೫. ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು

೬. ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

೭. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ

ಅಧ್ಯಾಯ-೪

ನವೋದಯ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ

ನವೋದಯ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳೂ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಪಡೆದ ಕಸುವಿನಿಂದಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧಗೊಂಡಿವೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಜಾನಪದ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಂತೂ ಬಯಲಾಟಗಳಂತೆಯೇ ಇದ್ದವು. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶಅಯ್ಯಂಗಾರ್‌ರ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ', 'ತಿರುಪಾಣಿ' ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ಸತ್ವವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಜಾನಪದವನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಮೊದಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡವರೆಂದರೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು.

"ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾಮೂ, ಸಾರ್ತ್ರ್ ಅಯನೆಸ್ಕೋ, ಪಿಂಟರ್, ಜೀನೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮುಂತಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇಬ್ಸೆನ್, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್ ಬರ್ಗ್, ಪಿರಾಂಡೆಲೊ, ಲೋರ್ಕಾರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲಗಳೆಂದರೆ, ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು, ಕನ್ನಡದ ಉತ್ತಮ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೂರಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು".[೧]

"ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಂತರ, ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ೬೦-೭೦ ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಜನ ತರುಣ ಲೇಖಕರು ಯುರೋಪಿನ ಅಸಂಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದವರೆಂದರೆ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ನ.ರತ್ನ, ಲಂಕೇಶ್, ತೇಜಸ್ವಿ, ಆರ್ಯ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ಚದುರಂಗ ಮೊದಲಾದವರು."[೨]

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿರದೆ ಒರಟಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ತೀರ ಗೌಣವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಆಡಿದ ಮಾತಿಗೂ, ಧ್ವನಿಸಿದ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಸಾಮರಸ್ಯವಿರದೆ

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೩೧೧

೨. ಬಸವರಾಜನಾಯ್ಕರ, ಅಸಂಗ-೨೦೦೨, ಪುಟ-೨

ಅಸಂಗತತೆಯೇ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ ಮನುಷ್ಯನು ಮತ್ತೆ ಅನಾಗರೀಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾದ ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ, ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ಭ್ರಮೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಒಪ್ಪಂದ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬದುಕಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಜಗತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಅಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾದ ಕತೆಯಿದ್ದರೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಕತೆಯಾಗಲಿ ವಸ್ತುವಾಗಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿ ಯಾವ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ತಲುಪುವುದಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತು ಯಾವುದೇ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದು.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ನಮ್ಮ ಯಶಸ್ವಿ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು, ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗದೆ, ಸಾವಾಜಿಕವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತಿವೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಹೊಸದಾದರೂ ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳು ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೊಸವೇನಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ, ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದೀ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಶೈಲೀಕೃತ ಭಾಷೆ, ಮುಖವಾಡಗಳು, ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳು, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮೇಳ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ಭಾಗವೇ ಆಗಿವೆ.

"ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದವರು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು. 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ', 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ', 'ನಾಯೀಕಥೆ', 'ಕಾಡುಕುದುರೆ'ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಜಾನಪದ ನಾಟಕಕಾರರು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಅವನ ಸಮಾಜವಾದೀ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಲ್ಲ." [೧]

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಭಾಷೆ ಜಡವಾಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಭೀಡೆ ಹಾಗೂ ಕಥನದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು

೧. ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು-ಸಮಗ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ೨೦೦೧, ಪುಟ-೩೯೭,೩೯೮

ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕಂಬಾರರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು, ಅವರದೇ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ತಂತ್ರ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ. ಕಂಬಾರರಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶರು 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕಂಬಾರರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತು ಹಾಗೂ ಸಣ್ಣಾಟದ ತಂತ್ರ ಎರಡನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ, ಗಿರೀಶ್ ಕರ್ನಾಡ್ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೆಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಜನಪದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಹಯವದನ' ಮತ್ತು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದ ಉತ್ತೇಜಿತರಾಗಿ, ಅನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಭಾಷೆ

"ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹಾಗೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪವಿರುವ ಹಾಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾಗಿ ಅಂತಗರ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದ 'ಭಾಷೆಗೆ' ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಭಾಷೆಯ ಜರೂರು ಕಾಣಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ ರಂಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದರೂ, ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಅಂತರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಹಂತದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ರಂಗಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'ನಾಟಕೀಯತೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

'ಭಾಷೆ' ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಅದರ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶಬ್ದ, ಸಂಗೀತ, ಚಲನ ಸ್ಥಳ ಇವೆಲ್ಲದರೊಡನೆ ಅದು ಮೂರ್ತವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯೆನ್ನುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಇದು ಸರಳವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ' ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಅನಂತರದ ಮಾತು ಮಿಕ್ಕ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳೊಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಸಂಜ್ಞೆ, ಸದ್ದು, ಮೌನ, ಬಣ್ಣ, ಚಲನೆ.... ಇತ್ಯಾದಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಸರ್ವಸ್ವವಂತೂ ಅಲ್ಲ, ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯದ ನಡುವೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಾತು ತನ್ನಲ್ಲೆ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."[೧]

---

೧. ಪ್ರಸನ್ನ - ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ ೧೯೮೫, ಪುಟ-೩, ೪

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರಂಗಕೃತಿಯ ಹಲವಾರು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಗೋಚರವಾದಾಗ ನಾಟಕಕಾರ, ನಟರಿಗಿಂತಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ನಡುವೆ 'ಭಾಷೆ'ಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಟನಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಬೇಕಾಯ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಕೃತಿಯ 'ಭಾಷೆಯ' ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನಿರ್ದೇಶಕನದು. "ನಟನೆಗಿರುವ ಎರಡು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಪ್ರಚೋದನೆ ಮತ್ತು ಸಂವಹನೆಗಳು ಭಾಷೆಗೆ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡು ನಟಿಸುವುದು. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವಾಗಿತ್ತು. ನಟ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟೇ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಗುಟ್ಟಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಅದು ಬೆಳೆಯಿತು. ನಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹಾಗೆ ನಟ ಹೇಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಪರಿಣಾಮ ತರುತ್ತಾನೋ ಅದು ಇತರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದದ್ದು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಬಂದರು. ಮಾತೇ ಇಲ್ಲ. ಮೂಕಾಭಿನಯವೂ ಮಾತಿನಷ್ಟೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ಸು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಚಾಪ್ಲಿನ್' ಅಭಿನಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಎಷ್ಟೇ ಜಾಗರೂಕರಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರೂ ಎಷ್ಟೇ ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಇತರ ಸದ್ದು ಹಾಗೂ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದರೂ ಆಡಿದ ಎಲ್ಲಾ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಮಾತು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಬಯಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಗಳ ಆರ್ಭಟದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಲುಗಳು ಕೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಕ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ".[೧] ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಬ್ಬರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಆವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಮಾತಿನ ರೂಪವಾದ ಭಾಷೆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ

ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ ಇನ್ನುಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದುವು. ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವೇ ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಅವು ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಹಾಗಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅದೂ ಕೂಡ ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಬರೆಯುವ ಶಬ್ದಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಿರ್ದೇಶನ, ಅಭಿನಯ, ಬೆಳಕು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಪರಿಕರಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಹೊಸದೊಂದೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ. ಇವೆರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧನಗಳಂತೆ ಸಾಧಿತ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಕೂಡ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ

---

೧. ಪ್ರಸನ್ನ - ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ ೧೯೮೫, ಪುಟ-೪

ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

"ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದು ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬನೇ ಈ ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ಅವನ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಮಾತ್ರ. ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಅನುಭವದ ರಚನೆ, ಮೌಲ್ಯಗಳ ಶ್ರೇಣೀಕರಣ, ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ, ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ, ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಜವಾಬ್ದಾರ. ನಾಟಕದ ಇಡಿಯ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಅವನೊಬ್ಬನಿಗೇ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ, ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ ಮುಖ್ಯ. ಲೇಖಕನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಇಚ್ಛಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ನಮಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಲೇಖಕನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ, ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವರು. ಇತ್ತೀಚಿನ ನಿಲುವಾಗಿದೆ."[೧]

"ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರಂಗ ಕರ್ಮಿಗಳ ಪಾತ್ರವೂ ಮುಖ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ರಂಗಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ವಿವಿಧ ರಂಗ ಕರ್ಮಿಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶನ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವು ಜಟಿಲವಾದುದು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಬೇಡುವಂತಹದು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ದೇಶನ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ."[೨]

ನಿರ್ದೇಶಕನು ಮುಖ್ಯನೋ ನಾಟಕಕಾರ ಮುಖ್ಯನೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದುದು ಎಂದು ಪ್ರಸನ್ನರವರು ಹೇಳುತ್ತಾ "ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ತೊಂಭತ್ತೊಂಭತ್ತು ಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ನಿಜ, ಆದರೆ ಆತನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾತಿನ ಕಡೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಮೂರ್ಖತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಣ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆಲ್ಲ ಹೆಜ್ಜೆಜ್ಜೆ ಇಡಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿರುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ನಡುವಿನ ಬಂಧದ ಈ ಅಸಹ್ಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೊಮ್ಮೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಯೋಜನೆಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಹೊಸದೇ ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಹೊರಟರೆ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಅನಾಹುತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ."[೩]

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗೆ ರಚನೆಕಾರ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವೋ ಹಾಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕೃತಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕತ್ವವು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಒತ್ತಡವೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಬ್ಬರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ನಾಟಕದ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ

೧. ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ಸಮಗ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ೨೦೦೧, ಪುಟ-೪೪೫-೪೪೭
೨. ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ೧೯೯೧, ಬಹುರೂಪಿ ಪುಟ ೨೯
೩. ಪ್ರಸನ್ನ ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ೧೯೮೫, ೫೮

ಅರಿವು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ, ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣಗಳ ಮಟ್ಟದ ಅರಿವೂ ಅಷ್ಟೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವೆರಡರ ಸಮ್ಮಿಲನದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ತಂತ್ರ

ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ 'ತಂತ್ರ' ದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಏನೇ ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿನ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. "ಕೃತಿಕಾರನು ತನ್ನ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ ಜೀವನಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಶರೀರ ನೀಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ನಾವು ತಂತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ". [೧]

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವಸ್ತು ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಕಲ್ಪನೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹೊಸ ಅನುಭವದಿಂದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರಚನಾ ತಂತ್ರ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾದದ್ದು ಹಾಡು, ಸ್ವಗತಗಳು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದಂತೆ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂರೆ ಮಾಡುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದರು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

"ಕಂಬಾರರು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಹಾಗೂ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಹಯವದನ' ದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗವತ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಖವಾಡಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ ಇವೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಶೈಲೀಕರಣವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯನವರ 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ್ನ ಗಂಡ' ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳೆರಡನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಅದು ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಆಶಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದವರು. ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ."[೨]

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯ ಆಳದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ನೋಡುವ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಕೊಡುವ ನಾಟಕಗಳಾದವು. ಮಾತು ನಾಟಕದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಸಂವಹನ ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನಿತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ನಶಿಸಿಹೋದವು. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನವೋದಯ ನಂತರದಲ್ಲಿ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ಸಮೂಹವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹರಿಯಿತು. ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕದ

---

೧. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ ಶಿಷ್ಟ ಪರಿಶಿಷ್ಟ ೧೯೯೨, ಪುಟ-೧೯೪

೨. ಡಾ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨, ಪುಟ-೩೩೭,೩೩೮,೩೪೦

ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಜನಪದ ಕತೆ, ಪುರಾಣ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರೆ, ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಜನಪದರು ಬಳಸುವ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕಡೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಸ್ತು ಪುರಾತನ. (ಜನಪದ ಕತೆ, ಪುರಾಣ) ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ತಂತ್ರ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ತರದ ಮರುಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವಂತೆಯೂ, ಚಿಂತಿಸುವಂತೆಯೂ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಿರ್ದೇಶಕನದಾಯ್ತು, ನವೋದಯ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಹೊಸತು ಹಳತಿನ ಮಿಶ್ರಣ ರಂಗಭೂಮಿ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ

"ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಅರ್ಹತೆ ಪಡೆದ ರಂಗಕರ್ಮಿಯೇ ನಿರ್ದೇಶಕ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಇಡೀ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ವಿವರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಪೂರ್ವ ನಿಶ್ಚಿತ ಕಲ್ಪನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ರಂಗಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕಲೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಅನೇಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ತಂಡದ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಸಹಯೋಗದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣರಂಗ ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಧ್ಯ. ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿ, ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧನೆಗೆ ಬದ್ಧಗೊಳಿಸಿ, ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ತರಲು ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬೇಕೇ ಬೇಕು."[೧]

"ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಿನಗಳಿಂದಲೇ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕಂಡು ಬಂದಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಹವ್ಯಾಸೀ ನಟರು ಅನುಭವಿಗಳಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಏನೂ ತಿಳಿದವರಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡುವವರು ಬೇಕಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ, ಈ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೂ ಸಹ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನ ಮತ್ತೆ ಗುರುವಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದವು. ನಟರಿಗೆ ನಾಟಕ ಹೇಳಿಕೊಡುವುದು. ನಾಟಕ ಕರ್ತೃವಿನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದೇ ಆಶಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ವಂತಿಕೆಗೆ ಬೆಲೆಯಿದೆಯೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಬಂದುದ್ದ ಈಚಿನ ದಿವಸಗಳಲ್ಲಿಯೆನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರಯೋಗದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜಬಾಬ್ದಾರಿ ಅವನದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಯಶಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಅವನಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಸೋತರೆ ಗೂಬೆ ಕೂಡುವುದು ಅವನ ಮೇಲೆಯೇ" [೨]

ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕವ ಅಭಿರುಚಿ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಆಯ್ಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಹಾಗಾಗ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರವ್ಯಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ನಾಟಕ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮನ್ನಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಇಂತಹ ಸಂಗ್ರಹಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ತರದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ನಂತರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅದನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನೇಕ ತರದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

---

೧. ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್-ರಂಗಭೂಮಿ ೨೦೦೧ ಪುಟ. ೧೫೩

೨. ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಎಸ್. ನಾಗರಾಜ-ನಾಂದಿ, ೧೯೯೭ ಪುಟ ೧೨೯, ೧೩೦

ಅಂದರೆ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು, ಬೆಳಕು, ವಿನ್ಯಾಸ, ವೇಷ, ಭೂಷಣ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಕೆಲಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಾನೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಕಾಲ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಹಂಚಿಕೆ ಮಾಡುವಾಗ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಹಳ ನಯವಾಗಿ ನಾಜೂಕಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗ ಕೈಕೊಂಡಾಗ, ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊದಲು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವನು ನಿರ್ದೇಶಕ. ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿನ ನಿರ್ದೇಶಕ, ತನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಂಗ ವಿನ್ಯಾಸಕರಿಗೆ ವಿವರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ತಾನೇ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯ, ಪಾತ್ರಗಳ ಚಲನೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ರಂಗ ವಿನ್ಯಾಸ, ಬೆಳಕು, ಸಂಗೀತ, ರಂಗದ ಹಿಂದಿನ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು. ಎಲ್ಲಾ ಕೆಲಸಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು

ಮೈಸೂರಿನ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಘ' (೧೯೧೯) ವೂ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಡಿ. ಲಕ್ಕಯ್ಯನವರಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡು ಸಿ.ಆರ್. ಸುಬ್ಬರಾವ್, ಸಿ. ಆನಂದರಾವ್, ಎಂ.ಎಸ್.ನಂಜಪ್ಪ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ಬೆಳೆಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಮಂಡಳಿಯೂ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿತು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಾರಾದರೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರನ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್ ನೇತೃತ್ವದ 'ಛಾಯಾ ಕಲಾವಿದರು'. ಕೆ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ 'ರವಿಕಲಾವಿದರು' 'ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರು', ಶಶಿಕಲಾವಿದರು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಆರಂಭದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದವರು.ಇವರೆಲ್ಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೆನ್ನಬಹುದು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದ್ವಿತೀಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತು. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸರಿಸಮಾನವಾದ ಮಹತ್ವ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ದೊರೆಯಿತು. ಶ್ರೀರಂಗ, ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಶಿ, ಗೀರಿಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಲಂಕೇಶ್, ಕಂಬಾರ, ಪಾಟೀಲ ಮತ್ತಿರರ ನಾಟಕಗಳು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಎಂದಿನಂತೆ ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರವೇ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ನಾಯಕತ್ವ ವಹಿಸಿತು. ರಾ. ನಾಗೇಶರ 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾ ಸಂಘ' ಮತ್ತು 'ರಂಗಸಂಪದ', ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ', ಜಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರ 'ನಟರಂಗ', 'ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು' ಸಮುದಾಯ, ಬೆನಕ, 'ಕಲಾಗಂಗೋತ್ರಿ' ಮತ್ತಿತರ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಈ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ

ಕಾರಣರಾದರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದ ಸಾಗರದ ಎನ್.ಆರ್. ಮೂಸೂರ್ ನೇತೃತ್ವದ 'ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು', ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ 'ನೀಲಕಂಠೇಶ್ವರ ನಾಟ್ಯ ಸೇವಾ ಸಂಘ' ದಂತಹ ಕೆಲವು ಮಂಡಳಿಗಳೂ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ಹೆಸರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರ ಮಾದರಿಯ ನೂತನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರಚುರ ಪಡಿಸಿದರು. ಆಧುನಿಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲವೇ ಬುದ್ಧಿವಂತರ ವೈಚಾರಿಕ ಕಸರತ್ತಿನ ಕ್ಷೇತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಗೂ ಮಹತ್ವವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ "ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್", 'ಹಯವದನ', "ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ", 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು" ಅದ್ವಿತೀಯ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದವು. ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕನದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಕ್ರೋಡಿಕರಿಸಿದ್ದು.

"ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪರಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಒಂದು ಸತ್ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಹಲವಾರು ಅನುವಾದಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಹಿಂದಿ, ಮರಾಠಿ, ಬಂಗಾಳಿ ಅನುವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೂ, ನಮಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಅರೆಪಾಲೂ ಇಲ್ಲಿಂದ ಹೋಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ."[೧]

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸುಸಜ್ಜಿತ ರಂಗ ಮಂದಿರದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸೌಲಭ್ಯ ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು, ಧಾರವಾಡ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವೇ ಜಿಲ್ಲಾ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಅಜ್ಜಂಪುರ ಮೊದಲಾದ ಒಂದೆರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉಳಿದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸೌಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ತೀವ್ರ ಹಿನ್ನಡೆಯುಂಟಾಗಿದೆ.

"ಕರ್ನಾಟಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬೀದಿ ನಾಟಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟದಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತಿದ ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲಿ ಎ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇವರು 'ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪಿನ' ಮೂಲಕ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನ ಮತ್ತು ಸಿ.ಜಿ.ಕೆಯವರು 'ಸಮುದಾಯ' ತಂಡದಿಂದ ಚಳುವಳಿಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಚಳುವಳಿ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಅನೇಕ ತಂಡಗಳು ಸೇರುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ."[೨]

---

೧. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ. ೩೬೯-೩೭೫
೨. ಡಾ. ಕಾ.ವೆಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ೨೦೦೫ ಪುಟ ೮೦, ೮೧

ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಜನಪದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಯಾವುದೇ ನಾಗರಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೌಖಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ದಿನನಿತ್ಯದ ಆಡು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುವಂಥದ್ದು. ಇದು ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದದ್ದಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಿರಂತರ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿಲುವುಗಳಾಗಲೀ, ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಲೀ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಇಡೀ ಸಮಾಜದ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ನಿಲುವು, ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಜನಪದವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿದ ರಾಲ್ಫ್ ಸ್ಟೀಲ್ ಬಾಗ್ಸ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಜನಪದ ಗದ್ಯಕಥೆ ಎಂಬ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗುಂಪನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಕಥೆಗಳು ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈತ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಕಥೆ, ಘುಟನೆಗಳ ಸರಳವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಾಲ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ಈ ಗುಣ ಅದನ್ನು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ವಿಭಾಗೀಕರಣ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೦೦ ರಲ್ಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೇ ಹೊರತು, ದೇಶೀಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮವರು ಇನ್ನೂ ಹುಡುಕುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ತರದ ಸಂಶೋಧನ, ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನವೋದಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಜನಪದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ ಮರು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು, ಎಚ್.ಎಂ.ಚನ್ನಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡವು.

ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವಯುಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾದ ವಿಶ್ವಸೃಷ್ಟಿ, ಜನಾಂಗಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪುರಾಣ ಎನ್ನಬಹುದು.

"ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆದಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳು. ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿ-ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಸಾವು ಮರುಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ, ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಂದ ನಂಬಿಕೆ, ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಪ್ರತಿಯನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ

ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ, ಸಮುದಾಯದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ, ಆಚರಣೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವದ ವಲಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರವಾದಿಯೂ ಸಹ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವೊಂದು ನೆನಪು, ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ತಿರುಳೇ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಅವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ ತೀವ್ರವಾದುದು." [೧]

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಕವಿಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿ ಜೀವಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವು ಎಲ್ಲ ಕಾಲ ದೇಶದ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಪ್ರಥಮ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಕವಿಗಳು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ನವೋದಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂವೇದನಾ ಶೀಲತೆ ಬಂದದ್ದು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ. ಅದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು, ಕಂಬಾರರು, ಕಾರ್ನಾಡರು ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಮುಂತಾದವರು ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ

'ಇತಿಹಾಸ' ಎಂಬುದು ಗತಕಾಲದ ಘಟನೆಗಳ ವೇಳಾಪಟ್ಟಿ. ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಂತಹ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಅದರ ಪ್ರಧಾನ ಕಾರ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನೋ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ನಾಟಕ ಎಂದರ್ಥ. ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪುರವರು ಹೇಳುವಂತೆ " ಇದ್ದುದ್ದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ನಡೆದುದನ್ನು ನಡೆದಂತೆಯೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನ' ಈ ಕಲೆಯ ಚೇತನ." [೨]

ಕನ್ನಡ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಬಾಳನ್ನು ಮುಡಿಪಾಗಿಟ್ಟು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕೀರ್ತಿ ಸಂಸ ರವರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು, ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹ, ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳೂ ಮೈಸೂರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದವುಗಳು. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವವರಲ್ಲಿ ಸಂಸರ ನಂತರ ಎರಡನೆಯವರು ಶ್ರೀಮಾನ್ ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿಗಳು. ನವೋದಯ ನಂತರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್' ಮತ್ತು ಪಿ.ಲಂಕೇಶ್‌ರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಯಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸರ ಬಳಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ

---

೧. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ. ೧೧೨

೨. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೧೯೬೨ ಪುಟ ೩೭೮

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತಂದು ಕೊಟ್ಟರು. ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ್' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು.

ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ

ಮಾನವನ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಉನ್ನತಗೊಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ಮಾನವನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ರೂಪ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಆತನ ದೈನಂದಿನ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಬೇರೊಂದು ಕಲ್ಪನಾ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕವಿಯಾದವನು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದು, ಅದನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ, ಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ನಂತರ ಸಂಗೀತಜ್ಞ ಆ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿದ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಸಮೂಹಗಾನದ ಮೂಲಕವೋ, ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೋ ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾನೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಥವಾ ತಾವೇ ಹಾಡುವ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನಟ-ನಟಿಯರು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ, ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಆ ಹಾಡಿನ ಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ತಜ್ಞರು ರಂಗವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವಾಗ ಯಾವ ಭಾಗ ಊನಗೊಂಡರೂ, ಒಟ್ಟು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಒದಗುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಜನ್ಮತಾಳಿದ್ದು ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ, ಪೆರಿ (Peri) ಎಂಬ ಇಟಲಿ ದೇಶದ ಕವಿ ಕಾರ್ಸಿ (Corsi) ಎಂಬ ಮತ್ತೊಬ್ಬನೊಡನೆ ಸೇರಿ, ಸುಮಾರು ೧೫೯೭ ರಲ್ಲಿ ರಿನೋಕ್ಸಿನ್ನೆ ಎಂಬ ಮೊದಲ ಸಂಗೀತ ರೂಪಕವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ.

"ಪೆರಿ ತಾನು ಅಪೆರಾ ರಚಿಸುವಾಗ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಅಧೀನಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ಸ್ವತಃ ಹಾಡುಗಾರನಾದ ಕ್ಯಾಕೆನೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಅಧೀನಗೊಳಿಸಿ, ಸಂಗೀತವೇ ಅಪೆರಾದ ಮೋಹಕ ಭಾಗವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಅಪೆರಾದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ." [೧]

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಬಳಕೆ ಹೊಸದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಡಿಮೆ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅಗತ್ಯವೆಷ್ಟು ಇತ್ತು ಎಂದರೆ ಉತ್ತಮ ನಟನಾಗಲು ಉತ್ತಮ ಹಾಡುಗಾರನಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ, ಲಘು ಸಂಗೀತಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಣೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಹಜ ಸೇರ್ಪಡೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತು.

---

೧. ಡಾ. ಡಿ.ಬಿ. ರಾಮಚಂದ್ರಚಾರ್ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ೧೯೯೦ ಪುಟ. ೨,೩

"ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಸ್ಪರ್ಶ ಕೊಟ್ಟ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದವರು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರೇ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಟ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಅಲ್ಲ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಇದು ನಟನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ. ಸಂಗೀತವು ರಂಗಭಾಷೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗ. ಎಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ (ಸದ್ದು)ಗಳು ಇಂತಹ ರಂಗಭಾಷೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸದ್ದುಗಳ ವಿವೇಚನಾಯುಕ್ತ ಬಳಕೆಯೇ ರಂಗ ಸಂಗೀತ. ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತ ಬಳಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆಯೇ ಇತ್ತು. ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಗತ್ಯದ ವಾತಾವರಣ ಮೂಡ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು, ರಂಜನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಗೀತದಿಂದ ಹೊಸ ನಿರ್ವಚನೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿತು. ಸಂಗೀತ ಮೌಖಿಕ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಲ್ಲದು."[೧] ಎಂದು ಉಪಾಧ್ಯ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಸ್ಪರ್ಶ ಕೊಟ್ಟು ಹೊಸ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದವರು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು, ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಮುಕ್ಕಾಲು ಭಾಗದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಸಂಗೀತ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ 'ಪಂಜರ ಶಾಲೆ' ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಕನ್ನಡ ಸ್ಮರಣೀಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಹೋಗಿದೆ. ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು. ಭಾವಪೂರ್ಣ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ರಂಜಕತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಆಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡ್‌ನ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿರುವ 'ಜಯಂಟ್ ಮಾಮ' ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ, ದೃಶ್ಯ ಸಂಗೀತ ಯೋಜನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವ ನಾಟಕ.

"ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಗಾಧವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಗುಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಧನೆ ಈ ದಶಕಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.ಮುಂದೆ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಬೀಳತೊಡಗಿತು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮರೆತಿದ್ದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊರಳಿತು. 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಅಥವಾ 'ಹಯವದನ' ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಿರಲಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಯಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಹಾಡುಗಳಿಲ್ಲದ್ದಿದ್ದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಳೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆನಿಸಿತು. "ತೆರೆಗಳು" ಮಾದರಿಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಜನಪದ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಯಿತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿತ್ತು."[೨]

---

೧. ಮುರಲೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡ್ಕ - ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ್ ೧೯೯೬ ಪುಟ ೩೩೧, ೨೪೦
೨. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ. ೩೮೧, ೩೮೧

ಅಧ್ಯಾಯ - ೫

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ : ೫

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	-	ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ
ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್	-	ನಾಗಮಂಡಲ
ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್	-	ಸಂಕ್ರಾಂತಿ
ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್	-	ಯಯಾತಿ
ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ	-	ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ
ಪ್ರಸನ್ನ	-	ತದ್ರೂಪಿ

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

ಕವಿಯಾಗಿ, ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ, ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ಜಾನಪದ ತಜ್ಞರಾಗಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವ ಕಂಬಾರರು ೦೨-೧೧-೧೯೩೮ ರಂದು ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಘೋಡಗೇರಿ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದರು. ತಂದೆ ಬಸವಣ್ಣಪ್ಪ ಕಂಬಾರ, ತಾಯಿ ಚೆನ್ನವ್ವ, ಎಂ.ಎ. ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿ ಪಡೆದು ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದರು. ನಂತರ ಹಂಪಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕುಲಪತಿಗಳಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ನಿವೃತ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಂತರ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಮೊದಲಿಗರು. ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದದ ನೆರವಿನಿಂದ ಈ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥರಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದವರು.

ಮುಗುಳು, ಹೇಳತೇನೆ ಕೇಳ, ತಕರಾರಿನವರು, ಸಾವಿರದ ನೆರಳು ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಕಲನಗಳನ್ನೂ, ನಾರ್ಸಿಸಸ್, ಚಾಳೇಶ, ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಕರಿಮಾಯಿ, ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ನಾಯೀಕಥೆ, ಕಾಡುಕುದುರೆ, ಕಟ್ಟೆಯಕಥೆ, ಆಲಿಬಾಬ ಮತ್ತು ೪೦ ಕಳ್ಳರು. ಹರಕೆಯ ಕುರಿ ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಸಂಶೋಧನಾ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕವು ಭಾರತದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವೆಂದು ೧೯೭೪ ರಲ್ಲಿ ಕಮಲಾದೇವಿ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗಳಿಸಿದೆ. 'ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ೧೯೭೫ ರ ರಾಜ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಬಹುಮಾನ ಬಂದಿದೆ.

ಕಂಬಾರರ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಮಜಲಾದರೆ 'ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ' ಅವರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಎತ್ತರದ ಮಜಲನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ತಂದು ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'.

ಕಂಬಾರರು, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಿಂದ, ಲೋರ್ಕಾನಿಂದ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಿಂದ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದಿಂದ ಹಲ-

ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳೊಡನೆ ನಮ್ಮ ನೆಲದ ಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಲೆಗಳ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಬೆಸೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕವೂ ಈ ಬೆಸುಗೆಯ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವಾಗದೆ ಮೊದಲಿನದರ ಮರುಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಆರೋಪ.

ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ಮೇಲಿರುವ ಈ ಆರೋಪಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು 'ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ' ಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್

ನವೋದಯದ ನಂತರದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಒಬ್ಬರು. ಕಾರ್ನಾಡರು ಮೇ ೧೯, ೧೯೩೮ ರಂದು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮಥೇರನ್ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದರು. ಇವರ ತಂದೆ ರಘುನಾಥಕೃಷ್ಣ ಕಾರ್ನಾಡ್, ತಾಯಿ ಕೃಷ್ಣಾಬಾಯಿ. ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಇವರು ನೀಡಿದ ವಿಶೇಷ ಸೇವೆಗಾಗಿ ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಸೇರಿದೆ. ೧೯೭೪ರಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಶ್ರೀ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ೧೯೮೩ರಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಜನಪ್ರಿಯ ನಟರೂ ಹೌದು.

ಇವರು 'ಯಯಾತಿ', 'ತುಘಲಕ್', 'ಹಯವದನ', 'ತಲೆದಂಡ', 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ', 'ಮಾನಿಷಾದ', 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇವರ ಮೊದಲ ಕೃತಿ 'ಯಯಾತಿ' ೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. 'ಯಯಾತಿ' ಕಥಾವಸ್ತು ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಎರವಲು ಪಡೆದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಐರೋಪ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಸಮ್ಮಿಶ್ರಗೊಳಿಸಿ ಹೊಸತಾದ ಆಯಾಮ ನೀಡುವುದು ಅವರ ವಿಶೇಷತೆ. 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕ ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಜಾನ್ ಅನೋಯಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿದವೆಂದು ತಮ್ಮದೊಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರೇ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೧೯೬೨ ರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ'ಗೆ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಮತ್ತು ೧೯೭೦ ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯಸರ್ಕಾರದ ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ದೊರಕಿವೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿದೆ.

೧೯೬೦ ರಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಬರಹಗಾರನಾಗಬೇಕು. ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೋದ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಲ್ಲೇ ನೆಲೆಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಆದರೆ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನೆಲೆಸಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬರಹಗಾರನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅವರು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕರಾದರು.

೧೯೮೭ ರಿಂದ ೧೯೮೮ ಅಂದರೆ ಒಂದು ವರ್ಷ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಮೇರಿಕಾದ

ಚಿಕಾಗೋದಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಶಕ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ಖ್ಯಾತ ಫುಲ್‌ಬ್ರೈಟ್ ಸ್ಕಾಲರ್ ಆಗಿ ಇದ್ದಾಗ ಅವರ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದ ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್‌ರ ಜೊತೆ ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಫಲವೇ ೧೯೮೮ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ನಾಟಕ 'ನಾಗಮಂಡಲ', ಜಾನಪದ ತಜ್ಞರೂ, ಮೇಧಾವಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದ ರಾಮಾನುಜನ್‌ರು ಹೇಳಿದ್ದ ಜಾನಪದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದ ನಾಟಕವಿದು. ೧೯೯೦ ರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷಿಗೂ ಅನುವಾದಿಸಿದರು. 'ನಾಗಮಂಡಲ' ವು ೧೯೯೨ ರಲ್ಲಿ ಬರ್ಲಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಭಾರತೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅಮೇರಿಕಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾದ 'ಗತ್ರಿಥಿಯೇಟರ್' ನ ೩೦ ನೇ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಗೊಂಡು ಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದೆ.

ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್

ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪಿ. ಲಂಕೇಶರೂ ಒಬ್ಬರು. ಅವರು ಹುಟ್ಟಿದುದು ೦೮-೦೩-೧೯೩೫ ರಲ್ಲಿ ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆ ಕೊನಗವಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎ.ಆನರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಎಂ.ಎ. (ಇಂಗ್ಲೀಷ್) ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆದು, ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದರು. ಉಪನ್ಯಾಸ ವೃತ್ತಿಗೆ ರಾಜೀನಾಮೆ ನೀಡಿ 'ಲಂಕೇಶ್ ಪತ್ರಿಕೆ' ಯ ಸಂಪಾದಕರಾಗಿ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮಿ, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕರು ಆಗಿದ್ದ ಲಂಕೇಶರು ಇನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಇನ್ನಿಲ್ಲವಾದುದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದುರ್ದೈವ.

ಇವರ 'ಕಲ್ಲು ಕರಗುವ ಸಮಯ' ಕೃತಿಗೆ ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆತಿದೆ.

ನಾನಲ್ಲ, ಕೆರೆಯ ನೀರನು ಕೆರೆಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ, ಉಮಾಪತಿಯ ಸ್ಕಾಲರ್‌ಶಿಪ್ ಯಾತ್ರೆ, ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹಗಳನ್ನೂ, ಬಿರುಕು, ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ, ಅಕ್ಕ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ತೆರೆಗಳು, ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ, ನೀಲೂ ಕಾವ್ಯ, ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಅಂತಿಗೊನೆ, ಪಾಪದ ಹೂಗಳು ಎಂಬ ಅನುವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಾ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ, ಸಿದ್ಧತೆ ಎಂಬ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಸಂಬಂಧದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಂಕ್ರಮಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಕತೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ, 'ಬ್ರೆಕ್ಟ್'ನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಇದು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವುದಾದರೂ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲುವ ನಾಟಕ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ

ಚಂಪಾ ಎಂದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಮೊದಲು ಕವಿಯೆಂದೂ ನಂತರ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದೂ ಹೆಸರಾದವರು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರು'. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ಅಬ್ಸರ್ಡ್' ನಾಟಕಕಾರರಿಂದ ಅವರು ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಪಾಟೀಲರು ಎರಡು ತರಹ

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕೊಡೆಗಳು, ಅಪ್ಪ, ಗುರ್ತಿನವರು, ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ, ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದರೆ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ಜಗದಂಬೆಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕ, ನಳಕವಿಯ ಮಸ್ತಕಾಭಿಷೇಕ, ಮರಿಮಾಗಧ ಇವು ವಿಡಂಬನ ಪ್ರಹಸನಗಳು.

ರಾಜಕೀಯದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದವರೆಗೆ ಚಂಪಾರ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಹರವಿದೆ. ಪಾಟೀಲರ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದ ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ. ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದು ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳವರೆಗಿನ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ. ೧೯೭೨ -೭೩ ರ ವೇಳೆಗೆ ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ರಚನೆಗೊಂಡು ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರಚನೆಗೊಂಡ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ಗೆ ೧೯೭೪ ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಬಹುಮಾನ ಬಂದಿದೆ.

ಪ್ರಸನ್ನ

ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕರು, ೧೯೭೮ ರಲ್ಲಿ 'ಒಂದು ಲೋಕಕತೆ' ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಪ್ರಸನ್ನ ಖ್ಯಾತ ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕರು. ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಹೆಸರು.

ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಳಹೊರಗೆ ಹಲವಾರು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು, ಕಮ್ಮಟಗಳನ್ನು ಆಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಹತ್ವದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಘಟನೆಯಾದ 'ಸಮುದಾಯ' ವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೭೫ ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ತನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳು, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. 'ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್', 'ತಾಯಿ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡವು. ಸಮುದಾಯದ ಸಂಸ್ಥಾಪಕರಾದ ಪ್ರಸನ್ನ ಈ ನಾಟಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. 'ಸಮುದಾಯ' ರಂಗತಂಡದಿಂದ ಅನೇಕ ನಾಟಗಗಳನ್ನು ಹೊರತಂದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಾಟಕ ತದ್ರೂಪಿ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ೧೯೮೨ ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರು. 'ತದ್ರೂಪಿ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಲಭ್ಯವಾಯಿತು.

ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳು. ತದ್ರೂಪಿ, ಮಹಿಮಾಪುರ ಉಲಿ, ಜಂಗಮದ ಬದುಕು, ಹದ್ದು ಮೀರಿದ ಹಾದಿ, ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳೂ ಮಾಗಿ, ದೇವದಾರು ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಕಲನ ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ ಎಂಬುದು ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿ, ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಾಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ನೌಟಂಕ, ಸ್ವಯಂವರ ಎಂಬ ಎರಡು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ - ೬

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿವೇಚನೆ

೧. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ

೨. ನಾಗಮಂಡಲ

೩. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ

೪. ಯಯಾತಿ

೫. ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ

೬. ತದ್ರೂಪಿ

- ತೌಲನಿಕ ವಿವೇಚನೆ

ಅಧ್ಯಾಯ : ೬

ನವ್ಯೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿವೇಚನೆ

ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಜಾನಪದೀಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೈಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಕತೆಯೊಂದು ಆಧಾರವಾಗಿ ಒದಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಜೀವ-ಆತ್ಮಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಅತೀತವಾದ ದೈವ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಿಲುಕಿರುವ ಮನುಷ್ಯ. ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಮಾನುಷ ಸಂಬಂಧಗಳು ನಾಟಕೀಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. (ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜು, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ೧೯೯೮ ಪುಟ ೫)

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ತಾಯಿ-ಮಗ-ಹೆಂಡತಿಯರ ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮಗಳ ದ್ವಂದ್ವಕತೆ. ತಾಯಿ ಮಗನಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಶುರುವಾಗಿ, ಜ್ಞಾನೋದಯವಾದ ರಾಜಕುಮಾರ ಕೊನೆಯುಸಿರೆಳೆಯುವದರೊಂದಿಗೆ ಕೊನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಶಿವನಾಗದೇವನಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲ. ತಾಯಿಯ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ.ತನ್ನ ಮೈಯನ್ನು ಅರ್ಧರ್ಧ ಸೀಳಿ ಎರಡು ಮಡಕೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಡಬೇಕೆಂದೂ, ಒಂದು ಮಡಕೆಯಿಂದ ತಾನು ಇನ್ನೊಂದು ಮಡಕೆಯಿಂದ ತಾನು ಕಂಡೆನೆಂದುಕೊಂಡ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆಯೂ ಹೊರಬಂದು ಮದುವೆಯಾಗುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಅವನ ದೇಹದ ಅರ್ಧ ಹೆಣ್ಣಾಗದೆ ಕಾಳಿಂಗ ಸರ್ಪವಾಗಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ರಾಜಕುಮಾರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಭಾಗದಂತೆ, ರಾಜಕುಮಾರನ ದೇಹದಂತೆ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಯ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಶಿವನಾಗದೇವ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆಗೆ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ಕಾಳಿಂಗನಿಗೆ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಮೋಹ, ರಾಜಕುಮಾರನಾಗಿ ಬಂದು ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಅವಳ ಅಕ್ರಮ ಗರ್ಭವನ್ನು ರಾಜಕುಮಾರ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಗದ ದಿವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿದಾಗ ಕಾಳಿಂಗನೇ ಅವಳನ್ನು ಬದುಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಸೂಯೆ ಅನುಮಾನಗಳಿಂದ ರಾಜಕುಮಾರ ಕಾಳಿಂಗನನ್ನು ಕೊಂದು ತಾನೂ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಶಿವನಾಗದೇವನಿಗೆ ಸತ್ಯ ದೊರೆಯುವುದು ಸಾವಿನ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ.

ರಾಜ : ಅಪಾರ್ಥದ ಕಿಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಬೇಯುತ್ತಿದ್ದ ನಿನ್ನನ್ನು ಕೊನೆಗಾದರೂ ತಿಳಿದುಕೊಂಡೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ......... ಇನ್ನೂ ಕೇಳು, ನಮ್ಮ ಮಗ ಸೀಳಿಕೊಳ್ಳದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೋ. (ಪುಟ ೯೨)

ಸಾಯುವ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕುಮಾರನಿಗೆ ಜ್ಞಾನೋದಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗ ಮಾಡಿದ ತಾಯಿಯ ತಪ್ಪನ್ನು ಘೋರ ಅಪರಾಧವನ್ನು ಮಗ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮದಿಂದ ವಂಚಿಸಿದ್ದ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿರ ಬರಿಸಿಕೊಂಡು,. ಈ ಕೊನೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು

ಹೇಳಿ ಎಚ್ಚರಿಸಿ ಕೊನೆಯುಸಿರೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಅವಳಿ ಜವಳಿಯರ ಪ್ರಸಂಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತ ಅಣಗಿಸುತ್ತ, ಅದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಒಂದು ಅರ್ಧ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಧವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಅರ್ಧಗಳು ಒಂದಾಗಲು ಹೋಗಿ ಇಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಇಲ್ಲವಾದಂತಾದಾಗ ಒಂದಾಗುತ್ತದೆ. (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ೧೯೯೮ ಪುಟ ೯೬)

ಅವಳಿ ಜವಳಿಯರ ಪ್ರಸಂಗ ಗಂಭೀರವಾದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಶಿವನಾಗದೇವನ ದುರಂತ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅಣಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುವಾದಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುವಂತಿದೆ.

ಅವಳಿ : ಸ್ವಾಮೀ ಭಾಗವತರೇ ಒಂದು ಒಗಟು ಹೇಳ್ತೀನಿ, ಒಡೀತೀರಾ?

ಭಾಗವತ : ಅದೇನಪ್ಪಾ?

ಅವಳಿ : ಅದಿದ್ದರೆ ಇದಿಲ್ಲ, ಇದಿದ್ದರೆ ಅದಿಲ್ಲ, ಏನು ಹೇಳಿ? ....

ಅವಳಿ : ಅಂದರೆ ಹೆಣ್ಣಿದೆ ಗಂಡಿಲ್ಲ. ಗಂಡಿದೆ ಹೆಣ್ಣಿಲ್ಲ ಅಂತ .

ಭಾಗವತ : ಅಂದರೆ ?

ಜವಳಿ : ನಮ್ಮ ಮಿತ್ರ ರಾಜಕುಮಾರ ಇದ್ದಾನಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ ಹೆಣ್ಣಿದೆ, ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೋ ಕುಮಾರ ಅಂದರೆ ಆಗೋದಿಲ್ಲಾ ಅಂತಾನೆ. ನಾವಿದ್ದೀವಲ್ಲ ಗಂಡಸರು ಮದುವೆ ಬೇಕು ಅಂತೀವಿ. ಹೆಣ್ಣು ಕೊಡೋರಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಅವಳಿ ಜವಳಿಯರ ಅಣಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಜಗಳಾಟ, ಕಮಲಳ ಜೊತೆಗೆ ಅವರ ಪ್ರಣಯ, ಒಬ್ಬ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುವುದು. ಈ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೂ ಹೌದು. ಅಣಕವೂ ಹೌದು.

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ರಹಸ್ಯತಮವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಮೊದಲೇ ಗಂಡನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಮಾಯಾವತಿ (ಶಿವನಾಗದೇವನ ತಾಯಿ) ಜವಳಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕಮಲ, ಶಿವನಾಗದೇವ ಮತ್ತು ಕಾಳಿಂಗನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಇವರೆಲ್ಲರೂ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾಯೀ ಪಾತ್ರಗಳು. ರಾಜಕುಮಾರ, ಅವಳಿ ಜವಳಿ, ಭಾಗವತ ಸಂಚಾರಿ ಪಾತ್ರಗಳು. ತಾಯಿ ಮಾತ್ರ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ನಿತ್ಯಾಮಾತಾ, 'ತಾಯಿ'ಯಾಗಿ, 'ಕಮಲ'ಳಾಗಿ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ.

ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕನಸು, ನಿದ್ರೆ-ಎಚ್ಚರ, ದೈವದ ಕರುಣೆ, ನಂಬಿಕೆಗಳು, ನಾಟಕೀಯ ಆವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕತೆ ಹೇಳುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ತಂತ್ರದ ರಾಗ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಹಬ್ಬಿರುವ ಹಾಡುಗಳ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

ನಾಗಮಂಡಲ

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ನಾಗಮಂಡಲ' ವು ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನಾರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಓರ್ವ ನಾಟಕಕಾರ ಒಂದು ಹಾಳುಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಆ ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡದೆ ಜಾಗೃತನಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಬದುಕಬಹುದೆಂಬ ಆಶಯದಿಂದ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ರಾತ್ರಿ ಕಳೆಯಲು ಬಂದು ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಆಗ ದೀಪಗಳು ತಮ್ಮ ಮನೆಯ ಕಷ್ಟಸುಖಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮುದುಕಿಯ ಒಳಗಿದ್ದ ಕತೆ-ಹಾಡು ಎರಡೂ ಆಕೆಯ ಬಾಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಜಿಗಿದ, 'ಕತೆ' ಹುಡುಗಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಗುಡಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮನುಷ್ಯ ತಾನು ನಿದ್ದೆ ಮಾಡದಿರುವಂತೆ, ಕತೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ದುಂಬಾಲು ಬಿದ್ದಾಗ ಹೆಣ್ಣಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ 'ಕತೆ' ಹೇಳುವ ಕತೆಯೇ 'ನಾಗಮಂಡಲ' ದ ಕಥೆ.

'ಕತೆ' ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಕತೆ ಹೇಳುವ ಮುನ್ನ ಒಂದು ಕರಾರು ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಬರೆ ಕತೆ ಹೇಳಿ ಪ್ರಯೋಜನ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಹೇಳಬೇಕು. ಯಾರೊಬ್ಬರ ಸೊತ್ತಾಗಿ ಉಳೀಲಿಕ್ಕಲ್ಲ ಕತೆ ಹುಟ್ಟೋದು. (ಪುಟ ೬) ಸಾಯಲು ಬಂದ ಮನುಷ್ಯ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಕತೆ ಹೇಳುವ ಕತೆ ಕೇಳಿ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಬದುಕಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಆಗ ತಾನೆ ಮೈನೆರೆದ, ಮುಗ್ಧ 'ರಾಣಿ'ಯನ್ನು ತಂದೆ-ತಾಯಿಗಳಿಲ್ಲದ ಒಬ್ಬಂಟಿ 'ಅಪ್ಪಣ್ಣ', ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮನೆಗೆ ಕರೆ ತರುತ್ತಾನೆ. 'ರಾಣಿ'ಯನ್ನು ಅಪ್ಪಣ್ಣ, ಹೊರಗಿನವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳದಂತೆ ಬಂಧಿಸಿಟ್ಟು ಸೂಳೆಯ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೇ ಆತ ಬರುವುದು ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಊಟದ ವೇಳೆಗೆ. ಇದೇ ಪರಿಪಾಠ ದಿನಾಲು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ಕೂಡ ನೋಡದ ಒರಟು ಗಂಡನನ್ನು ನೋಡಿ ರಾಣಿ ಬೆದರುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಏಕಾಕಿತನಕ್ಕಾಗಿ ದು:ಖಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಾಣಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮಾತಾಡಿಸಲು ಬಂದ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ತಾಯಿಯ ಗೆಳತಿ ಕುರುಡವ್ವ ಆಕೆಯ ಕಷ್ಟವನ್ನು ತಿಳಿದು ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸಲು ತನಗೆ ಸಂನ್ಯಾಸಿ ನೀಡಿದ್ದ ಬೇರಿನ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ರಕ್ತದಂತೆ ಕೆಂಪಾಗಿದ್ದ ಬೇರಿನ ಸಾರು ಗಂಡನಿಗೆ ಕೊಡಲು ಹೆದರಿ ಮನೆಯ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಹಾವಿನ ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಚೆಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ರಸದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಾವು ಗಂಡನ ರೂಪ ಧರಿಸಿ ಮನೆಯೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಬಂದವನು ತನ್ನ ಗಂಡನೇ ಎಂದು ರಾಣಿ ತಿಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗಪ್ಪನ ಮಾತಿನ ಮೋಡಿಗೆ ತನ್ನನ್ನೇ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಮಾಡುವ ಗಂಡ ದಿನದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒರಟುತನದಿಂದ ವರ್ತಿಸುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಏನೂ ತಿಳಿಯಲಾರದೆ ಗೊಂದಲಗೊಂಡಿರುವ 'ರಾಣಿ' ಗೆ ಸಂಶಯ ಬರದಂತೆ 'ನಾಗಪ್ಪ' ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಮುಂಗಸಿಯೊಂದನ್ನು ಮನೆ ಮುಂದೆ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಬೇಟೆ ನಾಯಿಯನ್ನು ಸಾಯಿಸಿದಂತೆ ಹಾವು ಮುಂಗಸಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮುಂಗಸಿ ಸಾಯುವ ಮುನ್ನ ಹಾವನ್ನು ಘಾಸಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಹದಿನೈದು ದಿನಗಳವರೆಗೆ ರಾತ್ರಿ ವೇಳೆ 'ನಾಗಪ್ಪ' ಬರಲಿಲ್ಲ.

ವ್ಯಾಕುಲಗೊಂಡಿದ್ದ ರಾಣಿ ಮತ್ತೆ ಬಂದ ನಾಗಪ್ಪನ ಮೈಮೇಲಿದ್ದ ಗಾಯಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಹಗಲು ಗಂಡನ ಮೇಲೆ ಗಾಯಗಳಿಲ್ಲದ್ದು ರಾತ್ರಿ ಗಂಡನಿಗೆ ಆಗಿದ್ದ ಗಾಯಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಕನಸೋ ನನಸೋ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ರಾಣಿಗೆ 'ಇದು ನನಸು' ಎನ್ನುವ ಕಾರಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ತಾನು ಗರ್ಭಿಣಿ ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು 'ನಾಗಪ್ಪ' ನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಷ್ಟು ತಿಂಗಳು ನಿಮ್ಮಿಂದ ಈ ಮಾತು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದೆ ಎಂದ ರಾಣಿಗೆ ನಾಗಪ್ಪ 'ಇಷ್ಟು ತಿಂಗಳು ನನ್ನಿಂದ ಈ ಮಾತು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದು ಒಳ್ಳೆಯದೇ ಆಯ್ತು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೂಡ ಆದಷ್ಟು ದಿವಸ ಈ ಮಾತೆತ್ತಬೇಡ, ಅದು ಗುಟ್ಟಾಗೇ ಉಳಿಯಲಿ. ರಾಣಿ : ಯಾರಿಂದ? ನಾಗಪ್ಪ : ನನ್ನಿಂದ. (ಪುಟ ೪೨). ನಾಗಪ್ಪ ಅವಳೆಣಿಸಿದಂತೆ ಸಂತೋಷಗೊಂಡು ನಲಿದಾಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಆಕೆ ಗರ್ಭಿಣಿ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಹಾರಾಡುತ್ತಾನೆ, ಪಂಚಾಯಿತಿ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಗಪ್ಪನ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ರಾಣಿ ನಾಗದಿವ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಹಾವಿನ ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಕೈ ಹಾಕಿ ಹಾವನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ಆಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. "ನಾನು ಲಗ್ನ ಆಗಿ ಈ ಊರಿಗೆ ಬಂದಾಗಿನಿಂದ, ಇಂದಿನತನಕ ಈ ಕೈಯಿಂದ ಮುಟ್ಟಿದ್ದು ಎರಡೇ........ ನನ್ನ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಈ ನಾಗ ಸರ್ಪ. ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾನು ಬೇರೆ ಯಾರನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಗಂಡಸಿಗೂ ನನ್ನನ್ನು ಮುಟ್ಟಗೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಇದು ಸುಳ್ಳಾದರೆ ಈ ನಾಗಸರ್ಪ ಕಡಿದು ನಾನು ಇಲ್ಲೇ ಸಾಯಲಿ! (ಪುಟ ೫೦) ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿ ಊರಿನವರಿಂದ ಪವಾಡ ಮಾಡಿದ ದೇವತೆಯೆಂದು ಪೂಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಅದನ್ನು ನಂಬಲಾರದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಸಂಸಾರ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಹಲವು ದಿನಗಳ ನಂತರ ರಾಣಿ ಗಂಡು ಮಗುವಿಗೆ ಜನ್ಮ ನೀಡಿ ಸುಖದಿಂದ ಸಂಸಾರ ಸಾಗಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗಪ್ಪ ಅವಳು ಗಂಡನೊಂದಿಗೆ ಸಂತೋಷದಿಂದರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಹೊಟ್ಟೆ ಉರಿಯಿಂದ ರಾಣಿಯನ್ನು ತನ್ನವಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ 'ಸ್ವಂತದ ಚರ್ಮ ತನ್ನ ಮೈಗೇ ಒಗ್ಗದೆ ಅದನ್ನು ಕಳಚಿ ಒಗೆಯೋ ಜಾತಿ ನಿನ್ನದು, ಈ ಮನುಷ್ಯನ ವೇಷವನ್ನು ಮೈಗೆ ಅಂಟಿಸಿಕೊಂಡು ಬಾಳೋ ಹಂಬಲ ಹೇಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೀ? ಅವಳ ರೂಪ, ಅವಳ ಒಲವು....... ನಿನಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಲ್ಲ, ನಿನಗೆ..... ಕೇವಲ...... ಅವಳ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು ಅವಳ ಕೂದಲನ್ನೆತ್ತಿ ಮೈಗೆ ಮೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಕೇವಲ ಅವಳ ನೀಳವಾದ ಕೂದಲು ನಾಗಕನ್ನಿಕೆಯಂತೆ ಮಾಡಿ, ನಿನ್ನ ವಿಲಾಸಕ್ಕೆ ಇವೇ ಸಾಕು. (ಪುಟ ಪುಟ ೫೫) ಎಂದು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾಗಪ್ಪ ಅವಳ ಕೂದಲನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ ಗಂಟು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಮುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ರಾಣಿ "ಈ ಹಾವು ನಮ್ಮ ಮಗನ ಪ್ರಾಣ ಉಳಿಸಿತು ಅನ್ನೋದು ಮುಖ್ಯ. ತೀರಿಸಲಾಗದಂಥ ಋಣ ಅದು. ನಮ್ಮ ಮಗ ಈ ಋಣ ಮರೀಬಾರದು. ಜೀವದಾನದ ಋಣ ಪಿತೃವಿನರುಣಕ್ಕೆ ಸಮ .... ಅದಕ್ಕೆ ಅಗ್ನಿ ಸಂಸ್ಕಾರ ಆಗಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಮಗನೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅಗ್ನಿ ಕೊಡಬೇಕು................ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ದಿನ, ನಮ್ಮ ಮಗ ಈ ನಾಗರಹಾವಿನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಪಿಂಡದಾನ ಮಾಡಬೇಕು" (ಪುಟ-ಪುಟ ೫೭) ಎಂದು ಗಂಡನಿಗೆ

ವ್ಯಾಕುಲಗೊಂಡಿದ್ದ ರಾಣಿ ಮತ್ತೆ ಬಂದ ನಾಗಪ್ಪನ ಮೈಮೇಲಿದ್ದ ಗಾಯಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಹಗಲು ಗಂಡನ ಮೇಲೆ ಗಾಯಗಳಿಲ್ಲದ್ದು ರಾತ್ರಿ ಗಂಡನಿಗೆ ಆಗಿದ್ದ ಗಾಯಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಕನಸೋ ನನಸೋ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ರಾಣಿಗೆ 'ಇದು ನನಸು' ಎನ್ನುವ ಕಾರಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ತಾನು ಗರ್ಭಿಣಿ ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು 'ನಾಗಪ್ಪ' ನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಷ್ಟು ತಿಂಗಳು ನಿಮ್ಮಿಂದ ಈ ಮಾತು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದೆ ಎಂದ ರಾಣಿಗೆ ನಾಗಪ್ಪ 'ಇಷ್ಟು ತಿಂಗಳು ನನ್ನಿಂದ ಈ ಮಾತು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದು ಒಳ್ಳೆಯದೇ ಆಯ್ತು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೂಡ ಆದಷ್ಟು ದಿವಸ ಈ ಮಾತೆತ್ತಬೇಡ, ಅದು ಗುಟ್ಟಾಗೇ ಉಳಿಯಲಿ. ರಾಣಿ : ಯಾರಿಂದ? ನಾಗಪ್ಪ : ನನ್ನಿಂದ. (ಪುಟ ೪೨). ನಾಗಪ್ಪ ಅವಳೆಣಿಸಿದಂತೆ ಸಂತೋಷಗೊಂಡು ನಲಿದಾಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಆಕೆ ಗರ್ಭಿಣಿ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಹಾರಾಡುತ್ತಾನೆ, ಪಂಚಾಯಿತಿ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಗಪ್ಪನ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ರಾಣಿ ನಾಗದಿವ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಹಾವಿನ ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಕೈ ಹಾಕಿ ಹಾವನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ಆಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. "ನಾನು ಲಗ್ನ ಆಗಿ ಈ ಊರಿಗೆ ಬಂದಾಗಿನಿಂದ, ಇಂದಿನತನಕ ಈ ಕೈಯಿಂದ ಮುಟ್ಟಿದ್ದು ಎರಡೇ........ ನನ್ನ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಈ ನಾಗ ಸರ್ಪ. ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾನು ಬೇರೆ ಯಾರನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಗಂಡಸಿಗೂ ನನ್ನನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಗೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಇದು ಸುಳ್ಳಾದರೆ ಈ ನಾಗಸರ್ಪ ಕಡಿದು ನಾನು ಇಲ್ಲೇ ಸಾಯಲಿ! (ಪುಟ ೫೦) ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿ ಊರಿನವರಿಂದ ಪವಾಡ ಮಾಡಿದ ದೇವತೆಯೆಂದು ಪೂಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಅದನ್ನು ನಂಬಲಾರದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಸಂಸಾರ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಹಲವು ದಿನಗಳ ನಂತರ ರಾಣಿ ಗಂಡು ಮಗುವಿಗೆ ಜನ್ಮ ನೀಡಿ ಸುಖದಿಂದ ಸಂಸಾರ ಸಾಗಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗಪ್ಪ ಅವಳು ಗಂಡನೊಂದಿಗೆ ಸಂತೋಷದಿಂದರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಹೊಟ್ಟೆ ಉರಿಯಿಂದ ರಾಣಿಯನ್ನು ತನ್ನವಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ 'ಸ್ವಂತದ ಚರ್ಮ ತನ್ನ ಮೈಗೇ ಒಗ್ಗದೆ ಅದನ್ನು ಕಳಚಿ ಒಗೆಯೋ ಜಾತಿ ನಿನ್ನದು, ಈ ಮನುಷ್ಯನ ವೇಷವನ್ನು ಮೈಗೆ ಅಂಟಿಸಿಕೊಂಡು ಬಾಳೋ ಹಂಬಲ ಹೇಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೀ? ಅವಳ ರೂಪ, ಅವಳ ಒಲವು....... ನಿನಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಲ್ಲ, ನಿನಗೆ..... ಕೇವಲ...... ಅವಳ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು ಅವಳ ಕೂದಲನ್ನೆತ್ತಿ ಮೈಗೆ ಮೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಕೇವಲ ಅವಳ ನೀಳವಾದ ಕೂದಲು ನಾಗಕನ್ನಿಕೆಯಂತೆ ಮಾಡಿ, ನಿನ್ನ ವಿಲಾಸಕ್ಕೆ ಇವೇ ಸಾಕು. (ಪುಟ ಪುಟ ೫೫) ಎಂದು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾಗಪ್ಪ ಅವಳ ಕೂದಲನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ ಗಂಟು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಮುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ರಾಣಿ "ಈ ಹಾವು ನಮ್ಮ ಮಗನ ಪ್ರಾಣ ಉಳಿಸಿತು ಅನ್ನೋದು ಮುಖ್ಯ. ತೀರಿಸಲಾಗದಂಥ ಋಣ ಅದು. ನಮ್ಮ ಮಗ ಈ ಋಣ ಮರೀಬಾರದು. ಜೀವದಾನದ ಋಣ ಪಿತೃವಿನರುಣಕ್ಕೆ ಸಮ .... ಅದಕ್ಕೆ ಅಗ್ನಿ ಸಂಸ್ಕಾರ ಆಗಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಮಗನೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅಗ್ನಿ ಕೊಡಬೇಕು................ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ದಿನ, ನಮ್ಮ ಮಗ ಈ ನಾಗರಹಾವಿನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಪಿಂಡದಾನ ಮಾಡಬೇಕು" (ಪುಟ-ಪುಟ ೫೭) ಎಂದು ಗಂಡನಿಗೆ

ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ನಾಗಪ್ಪ ರಾಣಿಯ ಆಸೆಯಂತೆ ಮಗುವಿನಿಂದಲೇ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಪಿಂಡದಾನ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಕುರುಡವ್ವ ಹಾಗೂ ಅವಳ ಮಗ ಕಪ್ಪಣ್ಣನ ಕಥೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಕಥೆ. ರಾಣಿಗೆ ಗಂಡನ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡಿಸಲು ಹೊರಟ ಕುರುಡವ್ವ ತನ್ನ ಮಗನ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು, ಹಂಬಲಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮಗನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮಕ್ಕಳ ಸಹಜ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಮಕ್ಕಳನ್ನೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಹತ್ವದ ಸಂದೇಶ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಸಂಕ್ರಾಂತಿ

ಪಿ. ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನಾರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ವೀರಶೈವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಭಾವ-ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವುದು. ಅಲ್ಲಯ್ಯ, ಮಧುವಯ್ಯರ ಘಟನೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವುದು, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದ ಬಸವಣ್ಣ ಬಿಜ್ಜಳರು ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುಗಳಾಗಿರುವುದು ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಐದು ದೃಶ್ಯಗಳಿರುವ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ದಲಿತ ಮುದುಕನಾದ ಉಜ್ಜನ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉಜ್ಜ : ನೂರುತಲೆ ಮಾರವ್ವಂಗೆ ಕೊಟ್ಟೇಕೋಳಿ
ಹೊಲೇರುಜ್ಜ, ನಾನ್ಯಕ್ಕಣ್ಣವ್ವ ಹೇಳಿಕೇಳಿ
ಹೆಂಡ ಕುಡದು ಹಾಡಬೇಕು, ನನ್ನಾ ಕೂಡ
ಬ್ಯಾಟೆಗೆ ಬಂದು ಹಿಡೀಬೇಕು ನನ್ನಾ ಜಾಡ.
ಶರಣಾಗ್ಬಿಟ್ಟ ನಮ್ಮ ರುದ್ರ ಬಸ್ಯಾರಿನಾಗ
ನಾನು ಸಹಿತ ಮಾತು ಕೊಟ್ಟೆ ಬಸವಣ್ಣಂಗ

ಮಾತು ಕೊಟ್ಟ ಮೂರು ತಾಸು ತೆಪ್ಪಾಗಿದ್ದೆ ಕ್ಯಾಪ ಬ್ಯಾಡ ಅಂತ ಹೆಂಡಕ್ಕಡ್ಡಾ ಬಿದ್ದೆ ....

(ಪುಟ ಪುಟ ೧)

ಉಜ್ಜನ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಕತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರೆನ್ನುವವರನ್ನು ಶರಣರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶರಣ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪಡೆದವರು ಮಾಂಸ, ಹೆಂಡ ತ್ಯಜಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಉಜ್ಜ ಹೆಂಡ ಮಾಂಸ ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲ, ದೃಢ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದ ಉಜ್ಜನಿಗೆ ಪಾರಕ್ಕನನ್ನು ಬಿಡಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

ವ್ಯಕ್ತಿ 4 : ಪಾತರಗಿತ್ತ ಪಾರಕ್ಕ! ಆಕೀನ ಬಿಡಂಗಿಲ್ಲ ನೀನು ?

ವ್ಯಕ್ತಿ 5 : ಆಕೀನ ಯಾಕೆ ಬಿಟ್ಯಾನು?

ಉಜ್ಜ : ಹ್ಯಂಗಲಾ ಬಿಡ್ತಿ? ಬಿಟ್ಬೇನಲಾ ಮಾಡ್ತಿ? ಹೆಂಡ ಬಿಡು, ಕಂಡ ಬಿಡು, ಹೆಂಗಸು ಬಿಡು, ಏನೇನಲಾ

ಬಿಡೋದು? (ಪುಟ ಪುಟ ೬) ಎಂದು ಉಜ್ಜ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮನುಷ್ಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಬಿಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ದೃಢ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದ ಉಜ್ಜನಂತೆ ಕೆಂಚನೂ ಕೂಡ. "ಬಸಣ್ಣ ಬರಲಿ, ಬಸಪ್ಪ ಬರಲಿ, ನಾ ಮಾತ್ರ ಬಿಡಾಕಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಕೆಂಚ ಹೊಸತೊಂದು ಬುಂಡೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಕುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಬಸವಣ್ಣನವರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಎಷ್ಟೇ ಒತ್ತಾಯ ನಡೆದರೂ ಉಜ್ಜನಂತಹವರು ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಷಾ ಮತ್ತು ರುದ್ರರ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉಷಾ ಮತ್ತು ರುದ್ರರ ಸಾಮೀಪ್ಯ, ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ಅನಾಹುತದ ಬೀಜವಿದೆ. ಉಷಾ ರುದ್ರನನ್ನು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಮಿಸಿ ಆತನ ಶರಣತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಉಷಾಳ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಅವಳ ವೈದಿಕ ಜಾಣತನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ರುದ್ರ ಈ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯೊಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಗುಣಗಳಿಂದ ಇಬ್ಬರೂ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರೂ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ರುದ್ರನ ತಲೆದಂಡ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉಷೆ ರುದ್ರನ ಶರಣತ್ವವನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಾ, ಅವನ ಸಿಟ್ಟನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರುದ್ರನ ಒರಟುತನ ಹೊರಗೆಳೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ಉಷಾ : ಇವತ್ತಲ್ಲ ನಾಳೆ ನೀವೂ ಸಹ ನಾಮಕ್ಕೆ ಬದಲು ವಿಭೂತಿ ಹಾಕಿ ಮಂತ್ರ ಮಣ ಮಣ ಹಾಡ್ತಾ ಓಡಾಡ್ತಾ. . ದೊಡ್ಡ ಪಂಡಿತರ ಹಾಗೆ ರೇಷ್ಮೆ ಪಂಚೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೂತು ಜ್ಞಾನದ ತೇಗುರುದ್ರ : (ವ್ಯಂಗ್ಯ ತಿಳಿಯದೆ) ನಮಗೂ ಎಲ್ಲಾ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ಕಲಿತವರಿಂದ ದೂರ ಇಡಾಕಾಗಲ್ಲ...... ಉಷಾ : ನಾನು ಅದನ್ನೇ ಹೇಳ್ತಿದ್ದೆ. ಎಲ್ಲ ಗುಡಿ, ಮನೆ, ಮಠಗಳಲ್ಲಿ ಓಡಾಡ್ತಿ, ತಿಳಿದ ಜನಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳ್ತಾ ತೃಪ್ತಿ ಪಡ್ತಿ .... ಈಗ ಬಸವಣ್ಣ ಮಾಡ್ತಿದಾರಲ್ಲ ? ರುದ್ರ : ಬಸವಣ್ಣನ ತಂಟೆಗೆ ಬಂದ್ರೆ, ಉಷಾ : ಬಂದರೆ ...., ರುದ್ರ : ನಿನ್ನನ್ನ ಹೆಬ್ಬೆರಳಿನಿಂದ ನೆತ್ತಿತಂಕ ಸಿಗದು ತೋರಣ ಕಟ್ತೀನಿ. ಉಷಾ : (ನಗುತ್ತಲೇ) ಕಟ್ಟಿ, ರುದ್ರ : ಕಟ್ಟಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತೋರಿಸ್ತೇನೆ. ಉಷಾ : ತೋರಿಸಿ, ರುದ್ರ : ನಿನಗೆ ಹ್ಯಂಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು? ನಿನಗೆ ಹ್ಯಂಗಾದರೂ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು. (ಪುಟ ಪುಟ ೨೧, ೨೨) ಎಂದು ತನ್ನ ಬದಲಾವಣೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಮೊದಲು ರುದ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉಷಾ ರುದ್ರನ ಒರಟು ಮಾತಿಗೆ, ಕೊಳಕು ಮೈ ವಾಸನೆಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಸೇರುತ್ತಾಳೆ.

"ಸಂಕ್ರಾಂತಿ"ಯ ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದು, ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗಾಂಧೀವಾದವೆರಡೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣಿಯ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆ, ಗಾಂಧೀಜಿ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು. ಬಸವಣ್ಣ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರದ ಮೂಲವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಣತನ ರಾಜಕಾರಣಿಗಿದೆಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನು ರುದ್ರನನ್ನು "ಸಂಕ್ರಾಂತಿ" ಗೆ ಬಲಿಯೆಂದು ಸಾರಿದಾಗ ಬಸವಣ್ಣನ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮರುಕ

ತರುವಂತಿದೆ. ತನ್ನ ಜಾಣ್ಮೆಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಬಿಜ್ಜಳನೊಡನಿದ್ದ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹವಾಗಲಿ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಆಗ ಸಹಾಯ ಮಾಡದೆ ರುದ್ರನ ಕೊಲೆಗೆ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತಾನೂ ಕಾರಣವಾಗುವ ಬಸವಣ್ಣನ ದುರಂತ. ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಾಗಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ವನ್ನಾಗಲಿ ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ರಾಜಕಾರಣಗಳ ನಿಜವಾದ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ".[೧]

ಐದನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರುದ್ರ ಮತ್ತು ಉಷಾರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣದ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಷಾ ರುದ್ರನನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಜ್ಜಳ ಉಷೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಬಿಜ್ಜಳ : ನನ್ನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬೆಂಬಲವಿದೆ. ಹೇಳು ರುದ್ರನದು ಪ್ರೇಮವೋ ಬಲಾತ್ಕಾರವೋ?............. ಹೇಳು. ಮಾತಾಡು, ನನ್ನ ಪೂರ್ಣ ರಕ್ಷಣೆಯಿದೆ.

ಉಷಾ : (ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ) ಬಲಾತ್ಕಾರ,

ಇಲ್ಲಿಗೆ ರುದ್ರನಿಗೆ ಮರಣದಂಡನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಉಷೆ ಅಪರಾಧಿಯಲ್ಲ. ಅವಳು ಹೇಳಿದ್ದು ಇಷ್ಟೇಯ "ನನ್ನ ಬಳಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದವ ಬೇರೆ". ಆತ ಬಂದು ಮೈಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ. ಆತ ನನಗೆ ಬೇಕಾದವನಾಗಿದ್ದ. ಆದರೆ ನಾನು ಎದ್ದು ನೋಡಿದಾಗ ಆತ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿದ್ದವನು ಶರಣ ರುದ್ರ. ಇದು ಅತ್ಯಾಚಾರವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು ? (ಪುಟ ೭೪) ಎಂದು ರುದ್ರನ ಬದಲಾವಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣನ ಮಾತು ಗಮನಿಸದವನಂತೆ "ಇಂದು ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ನಿನ್ನೆ ನೋಡಿದ್ದು ಇವತ್ತಿಲ್ಲ, ಇವತ್ತಿನದು ನಾಳೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಇವತ್ತಿನಿಂದ ಶಾಂತಿ ದೊರೆಯಬೇಕು. ರುದ್ರನ ತಲೆದಂಡ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೆ ಪಾಠವಾಗಬೇಕು. .... ಈಗ ನೀವು ನಿಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಮನೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಸವಣ್ಣ : ಇದು ತಲೆದಂಡವಲ್ಲ, ಕೊಲೆ........ ನನ್ನ ಮಾತಿಗೆ ನೀವು ಅವಕಾಶ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ" (ಪುಟ ೭೫) ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣ ತನ್ನ ಅಸಹಾಯಕತೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ಬಿಜ್ಜಳನೊಬ್ಬನ ಹೊರತು ಯಾರೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹತೋಟಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಿಜ್ಜಳನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಬಸವಣ್ಣ ದುರ್ಬಲನಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಯಲ್ಲಿರುವ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಲೆಯರ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಉತ್ಸವಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಇಂತಹ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರಣ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಬಲಿಯ ಆಚರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರುದ್ರನ ದುರಂತಕ್ಕೂ ಬಲಿಯ ಆಚರಣಾ ವಿಧಿಗೂ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಉಜ್ಜ ಮಗನ ಕತೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ, ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೆ, ಸಂದರ್ಭ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಹ ನಾಟಕಕಾರು ಜಾನಪದ

೧. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ. ೨೦೫, ೨೦೬

ಮುಕ್ತ ಅಗ್ನಿರಾಜನ ಕತೆ, ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಬಿದ್ದ ಕನಸು, ಬಸವಣ್ಣನ ಆಡಳಿತ ವೈಖರಿಯ ವರದಿ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಭಟನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟಕಕಾರರು ವಡ್ಡಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಗ್ನಿ ರಾಜನ ಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭ ವಿವರಣೆಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವಂತೆ ಸರಿಹೊಂದುವಷ್ಟು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕಥೆಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇದಾಗಿದೆ.

ಯಯಾತಿ

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಬರೆದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕ 'ಯಯಾತಿ' ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾದ ಯಯಾತಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ವೇದ ಕಾಲದಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಯಯಾತಿ' ಕಥೆ ಹಳೆಯದು. ಧ್ವನಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೊಸವು.

ಯಯಾತಿ ಚಂದ್ರವಂಶದ ರಾಜನಾದ ನಹುಷನ ಮಗ, ಈತನ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಹುಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ವೇದ, ಪುರಾಣ, ಜಾನಪದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈತನ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಯಯಾತಿ ಭೋಗ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರು.

ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು, ಭೃಗು ಮಹರ್ಷಿಯ ಮಗ, ಆತನ ತಾಯಿ ಪುಲೋಮೆ ಅಸುರರು ಗುರುವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಒಂಟಿ ಕಣ್ಣಿನ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಮಗಳು ದೇವಯಾನಿ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ಅಸುರರಾಜ ವೃಷಪರ್ವನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಸುರ ರಾಜ ವೃಷಪರ್ವನ ಮಗಳು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ.

ರಾಜ ಹಾಗೂ ರಾಜಗುರುವಿನ ಮಕ್ಕಳು ಸಹಪಾಠಿಗಳು, ಹಾಗೇ ವಿಶೇಷ ಸವಲತ್ತುಗಳಿಗೆ ಅಧಿಕಾರ ಅಂತಸ್ತಿಗೆ ಒಳಗಾದವರಾದ ಕಾರಣ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸಿಗಳೂ ಹೌದು ಅಹಂಕಾರಿಗಳೂ ಹೌದು.

ಸಂಜೀವಿನಿ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಬಂದು ಕಚನನ್ನು ದೇವಯಾನಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವನನ್ನು ಸಾವಿನಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಕಚನು ದೇವಯಾನಿಯ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ವಿನಯದಿಂದ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಗುರುಪುತ್ರಿಯಾದ ನೀನು ಪೂಜ್ಯಳು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕಚನು ದೇವಯಾನಿಯ ಮದುವೆಗೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸಿದವನು ತನ್ನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಪುರುಷ ಜಾತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರ ದೇವಯಾನಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಯಿತು. ಕಚನಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನನ್ನು ವರಿಸಿದಂತಾಗಲಿ ಎಂಬ ಶಾಪಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ದೇವಯಾನಿಗೆ ಕ್ಷತ್ರಿಯನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು.

ಯಯಾತಿ ಒಮ್ಮೆ ಅರಣ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಬಾವಿಯ ಆಳದಿಂದ ಸಹಾಯ ಬೇಡುವ ಒಂದು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದನು. ಬಾವಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸುಂದರ ಸ್ತ್ರೀ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಬಲಗೈ ಹಿಡಿದು ಹೊರಬರಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದನು. ಆ ಕಾಲದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಯಯಾತಿ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ನಟಿಯು ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಹಿಂದೆ ನಟಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟಿ ಮಾತನಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸೂತ್ರಧಾರ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಟಿ ಮೌನದ ಮೂಲಕ ಸಾವಿನ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾಳೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳು ಅಪೂರ್ಣ ದುರ್ಬಲತೆಯ ಕುದಿಯುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ದೇವಯಾನಿ ಕಚನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕಚ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಚನ ಪ್ರೇಮ ಅಪೂರ್ಣ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಯಯಾತಿಯೊಂದಿಗೆ ಅವಳ ಜೀವನ ಕೂಡ ಅಪೂರ್ಣ.

ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಯಯಾತಿಯೊಂದಿಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭ ಇದಕ್ಕೆ ಅವಳು ತನ್ನ ಹಾಗೂ ದೇವಯಾನಿಯ ಸ್ನೇಹದ ಹಿಂದಣ ಕಥೆಯನ್ನು ತಾನು ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಬಾವಿಗೆ ದೂಡಿದುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಕೇವಲ ಬಟ್ಟೆಗಳು ಅದಲು ಬದಲಾದುದಕ್ಕೆ ದೇವಯಾನಿ ಕಠಿಣವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದ್ದನ್ನು ಯಯಾತಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದೇವಯಾನಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಗೆ ಆಡಿದ ಮಾತು ಬಹಳ ಕಠಿಣವಾಗಿದೆ "ಏಕೆ, ಆರ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯ ಕುಪ್ಪಸ ತೊಟ್ಟೊಡನೆ ಆರ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯಾಗುವ ಕನಸು ಬಿತ್ತೇ? ಹಸಿದ ನಾಯಿಗೆ ಚಂದ್ರ ರೊಟ್ಟಿಯಾದ ಹಾಗೆ" (ಪುಟ -೧೪) ಎಂದು ಸ್ನೇಹದ ಮಾರ್ದವತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ದೇವಯಾನಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದೇ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯು ಮುಂದೆ ಕಠಿಣವಾಗಲು ನಿರ್ದಯಳಾಗಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. "ನೀನು ಇಲ್ಲಿ ಒಡತಿ, ನಾನು ದಾಸಿ, ಇದು ವಾದ ಶಾಲೆಯಲ್ಲ, ದೇವಿ, ನೀನೇ ದಾಳ ಉರುಳಿಸಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಪಗಡೆಯಾಟ." (ಪುಟ ೬) ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿರುವ ಅಸಹನೆ ದ್ವೇಷದಂಥ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಳಾದವಳು ದೇವಯಾನಿಯೇ. ಅವಳು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ದಾಸಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದಾದುದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಹೀಗೆ ದೇವಯಾನಿ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ, ಚಿತ್ರಲೇಖೆ, ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳು ಅಪೂರ್ಣ ದುರ್ಬಲತೆಯ ಕುದಿಯುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ದೇವಯಾನಿ ಗುರುಪುತ್ರಿಯಾದರೂ ಸ್ತ್ರೀ ಬುದ್ಧಿ ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲದಂತಾಗಿದೆ. ದೇವಯಾನಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತಿಗಷ್ಟೆ ಯಯಾತಿಗೆ ಶಾಪ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಮುಂದು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಅದೇ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಪುರು ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರ ಸಂಬಂಧ ಮುರಿದು ಬೀಳುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು ಪುರುವಂಶದ ಹಿರಿಯರ ಬಗ್ಗೆ, ಶೌರ್ಯ ಪ್ರತಾಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕು, ಮದುವೆ, ಸ್ವಯಂವರ, ಚಿತ್ರಲೇಖೆ, ತನ್ನ ಹಿರಿಯರ ವಂಶ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ಸಾಹ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮದುವೆಯಾದ ಹೊಸತರಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಉತ್ಸಾಹವೂ ಈ ತರುಣನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ತಾಯಿಯ ಹಂಬಲ. ತನ್ನ ತಾಯಿಯಾದವಳ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲವಿದೆ. ತಂದೆ ಯಯಾತಿಗೆ ಮಗನೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಯಂವರದ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಯಕೆ. ಆದರೆ ಪುರುವಿನಲ್ಲಿ ಈ ಉತ್ಸಾಹವಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಜೀವನದ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ ಹಾಗೂ ತಾನು ಈಗಿರುವ ನಿರಾಶಾದಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿಗೆ

ಅದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವ ಪುರು ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ನನಗೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮೊದಲೇ ಏಕೆ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ? ನಿಮ್ಮ ಜಂಭಕ್ಕಾಗಿ ನನ್ನ ಜೀವನವನ್ನೇಕೆ ಹಾಳು ಮಾಡಿದಿರಿ? ನಿಮ್ಮ ಮುಖ ! ಅದರ ನೆನಪಿನಿಂದ ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಬೇರುಗಳನ್ನರಸುತ್ತ ನನ್ನ ಬಾಲ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳೆದೆ. ಆಗ ಏಕೆ ನಾಲಿಗೆ ನುಂಗಿ ನೋಡುತ್ತ ಕುಳಿತಿರಿ (ಚೀರುತ್ತಾ) ಆಗ ಏಕೆ ಬಾಯಿ ಬಿಡಲಿಲ್ಲ? (ಪುಟ ೩೫) ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅರಳಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರು. ಓರ್ವ ಸಾಧಾರಣ ಸ್ತ್ರೀ ವಿದ್ಯಾರ್ಜನೆಗಾಗಿ ಮಾಡುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ತನ್ನ ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ನೊಂದವಳು. ಬೇರೆಯವರ ದಾಂಪತ್ಯ ಸುಖವಾಗಿರಲಿ ಎಂಬ ಹಂಬಲವುಳ್ಳವಳು. ಚಿತ್ರಲೇಖ ಜೀವನ ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲವಾಗಿ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾವಸಾನವಾದಾಗ ಈಕೆ ಹುಚ್ಚಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಾನೆ ನೊಂದು ಬೆಂದಾಗ ಸ್ವಸ್ಥವಾಗಿದ್ದ ಇವಳು. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಸಾವಿನಿಂದ ಹುಚ್ಚಿಯಾಗುವುದು ಈಕೆ ಬೇರೆಯವರ ಬದುಕು ಹಸನಾಗಲೆಂದು ಎಷ್ಟು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿದ್ದಳೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಚಂದ್ರವಂಶದ ರಾಜಕುಮಾರನನ್ನೇ ವರಿಸಬೇಕೆಂಬ ತಂದೆಯ ಹಂಬಲಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಗೂಡಿ ಪುರುವನ್ನು ವರಿಸಿದಳು. ಆದರೆ ಚಂದ್ರವಂಶದ ಅರಸರ ಗುಣ-ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತನಾಗಿದ್ದ ಪುರುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವುಂಟಾಯಿತು. ಆದರೆ ಯೌವನವನ್ನು ತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿದ ಪುರುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಗೆ ಧನ್ಯತಾಭಾವ ಮೂಡುತ್ತಿದೆ. ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ವಿಕಾರವನ್ನು ತಿಳಿದು ಕಂಗಾಲಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಪತಿಯನ್ನು ಹೊರದೂಡಿ ಮಾವ ಯಯಾತಿಯ ಆಸೆ ಹಂಬಲ, ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಪಾಪದ ಮಗ ಸಿಕ್ಕನೆಂದು ಅವನ ಕೊರಳಿಗೆ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ಭಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಹೊರಿಸಿದಿರಿ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ.

"ಚಿತ್ರಲೇಖೆ : ಹಿಂದೆ ಎಂದೂ ಯಾರೂ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳದಂತೆ ನಡೆಯುವ ಧೈರ್ಯವಿದೆಯೇ ನಿಮಗೆ?
ಯಯಾತಿ : ನಿನ್ನ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವೇನು ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ?
ಚಿತ್ರಲೇಖೆ : ನಾನು ಪುರುರಾಜನನ್ನು ವರಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಪರಿಚಯ ನನಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ವರಿಸಿದ್ದು ಅವರ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ನನ್ನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರವಂಶವನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಅವರ ಪೌರುಷವನ್ನು ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೀವು ಹೀರಿಕೊಂಡಿರಿ................ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕಂಟಿ ಕೊಂಡು ಇದ್ದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಮಾತು" ! (ಪುಟ ೬೨) ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಬದುಕಬೇಕೆಂಬ ಯಯಾತಿಯ ವಾದವನ್ನು ಆತನಿಗೇ ತಿರುಗಿಸಿ ತನ್ನ ಪತಿಯ ಯೌವನದ ಜೊತೆಗಿರಬೇಕಾದ ತನ್ನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸವಾಲೆಸೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಎಂದೂ ಎದುರಿಸದ ಯಯಾತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಮಿತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ದುರಾಸೆಯಿಂದ ಮಗಸೊಸೆಗೆ ತಾನುಂಟು ಮಾಡಿರುವ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತನ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ವಿವೇಕ ಜಾಗೃತವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ

ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಲಿಯದೆ ಇದ್ದುದ್ದನ್ನು ಒಂದು ದಿನದಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುವ ಪ್ರಸಂಗ ಬಂತೆಂದು ಯಯಾತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪುರುವಿಗೆ "ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಮರಣದಂಥ ಪಾಠ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ" (ಪುಟ ೬೭) ಎಂದು ಯಯಾತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಜನರ ಜಯಘೋಷಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಬದುಕು ಸರಿ ಎಂದು ಕೊಂಡಿದ್ದ ಯಯಾತಿ ಅವರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯಯಾತಿಯಂಥವನನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಅಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯದು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಾರುಣ್ಯ ಹಾಗೂ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯಗಳು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಭೋಗ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಾಶೆ, ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ದುರಂತಗಳನ್ನು ಈ ಕಥೆ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದ ಈ ಕಥೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಒಟ್ಟು ಬದುಕಿನ ದೃಷ್ಟಿ ಕೋನಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಆಲೋಚನೆ ಚಿಂತನೆಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡಿರುವುದು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದ ಹೊಸತನ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾದ ಯಯಾತಿ ಆಸೆ, ಪುರುವಿನ ನಿರುತ್ಸಾಹ ಹಾಗೂ ತ್ಯಾಗದ ನಿರ್ಧಾರ, ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಅಸಾಧಾರಣ ಅಸಾಮಾನ್ಯವೆನ್ನುವ ಆಹ್ವಾನ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಛಲ ಹಾಗೂ ವಿವೇಕಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶಗಳು. ಬಲಗೈ ಹಿಡಿಯುವ ಹಾಗೂ ವಿಷದ ಕರಂಡಿಕೆಯನ್ನು ಉಚಿತವಾಗಿ ಬಳಸುವ ತಂತ್ರಗಳು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ.

ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ

ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ವಿಡಂಬನ ಪ್ರಹಸನದ ನಾಟಕ. ರಂಗಭೂಮಿಯೇ, ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳವರೆಗಿನ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ. ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ನಾಟಕ ಎಂಬುದು ಭಾಗವತನು ಮೊದಲಿಗೆ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. "ನಾಟಕದ ಹೆಸರು ಹ್ಯಾಂಡ್ ಬಿಲ್ಲಿನಾಗ ನೋಡಿರಿ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ಅಂತ. ಗೋಕರ್ಣ ನಿಮಗೂ ಗೊತ್ತ ಐತಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಭೂಕೈಲಾಸ ಅಂತಾರ. ಬಾಳ ವರಸದ ಹಿಂದೆ ಪೇಪರಿನಾಗ ನೀವು ಓದಿರಬಹುದು. ಕೆಲವರು ಯಾತ್ರಿಕರಿಗೆ ಗೋಕರ್ಣದಾಗ ಕೈಲಾಸ ಕಾಣಿಸಿದ್ರಂತೆ ಅಲ್ಲೀ ಪೂಜಾರಿಗಳು. ಅದೆಲ್ಲಾ ಹಳೇ ಮಾತು. ಭೂಕೈಲಾಸ ಅಂತ ಸಿನೆಮಾನೂ ನೀವು ನೋಡಿರಬಹುದು. ಅರ್ದರ್ಧ ಕತಿ ಇಲ್ಲಿ ಐತಿ. ಈ ನಾಟಕಕಾರ ನಿಮಗ ಅಂತ ಹೇಳ್ತಿನಿ- ಮಹಾ ಮೂಬೆರಕಿ ಮನಸ್ಯಾ. ಮೈಸೂರ ಕಡಿಗೆ ಘಾಟಿ ಅಂತಾರಲ್ಲ, ಹಂಗ-ಅಂವಗ ಹೇಳಬ್ಯಾಡ್ರಿ ಮತ್ತ ತಾನ ಸ್ವತಾ ಕತಿ ಕಟ್ಟಿ ನಾಟಕಾ ಮಾಡತಿದ್ದ. ಈಗೀಗ ಅದೇನೋ ಹಿರೆಕ್ಕನ ಚಾಳಿ ಮನಿ ಮಂದಿಗೆಲ್ಲ ಅಂತಾರಲ್ಲ-ಹಂಗ ಅವರಿವರು ಮಾಡ್ಯದು ನೋಡಿ ತಾನೂ ಒಂದು ಇಲ್ಲೀ ಕತಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪರದೇಶದ ಕತಿ ಮಿಸಳಭಾಜಿ ಮಾಡಿ ಅದಲು ಬದಲು ಕಂಚೀ ಬದಲು ಅನಕಂತ ನಾಟಕಾ ಬರ್‍ಯಾಕ ಹತ್ಯಾನ" (ಪುಟ ೧೨- ೧೩) ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಪುರಾಣದ ಕತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕತೆಗಳನ್ನು ಕದ್ದು ಬೆರಕೆ ಮಾಡಿದ ಮಿಸಳೆ ಭಾಜಿ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಕಡೆ ಗೋಕರ್ಣ ಸ್ಥಳದ ಮಹಿಮೆಯ ಕತೆಯನ್ನು ಗಂಡನಿಂದ ನಿರಾಶಳಾದ

ಕಾಮಪೀಡಿತ ಗೌಡಶಾನಿಯೊಬ್ಬಳ ಕತೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಈ ಎರಡೂ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಹಾಸ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ ಮುಂತಾದ ರಂಜನೆಗಳಿಂದ ಕೊಂಡಿ ಹಾಕಿ ಕತೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡು ಕತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಪಾಟೀಲರು ಬಹಳ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ರಚನೆ, ನಿರ್ದೇಶನ, ನಟ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭಾಗವತನು ನಾಟಕಕಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. "ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರ ನೋಡ್ರಿ, ನವ್ಯ ಅಂದರೆ ನವ್ಯ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಂದ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ತನ್ನ ನಾಟಕಾ ಗಣಪತಿ ಸ್ತೋತ್ರದಿಂದನ ಸುರುವಾಗಬೇಕು ಅಂತ ಅವನ ಹಟಾ". (ಪುಟ-೧೪) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾಪನೆ. ನಾಟಕ ಈಗ ಅರ್ಧ ಮುಗಿತು. ಕುಂತು ಕುಂತು ನಡಾ ನೋಯುತಿದ್ದರ ಹೊರಗ ಹೋಗಿ ಬರ್ರಿ. ಯಾರಾರ ಮಲಕೊಂಡಿದ್ರ ಅವರ್ನೂ ಎಬಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗ್ರಿ. ಹೇಳತಿನಿ ನಿಮುಗ, ನಾಟಕದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಾಗ ಕರುಣ ರಸ, ಶೃಂಗಾರರಸ, ರುದ್ರರಸ, ದೇವರಾಜರಸ, ಎಲ್ಲಾ ನಮೂನಿ ರಸಾ ಅದಾವು" ಆ ಮ್ಯಾಲ ಮೈಯಾಗ ಕಾವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಫಟ್ ಅಂತ ಒಡದು ಹೋದೀರಿ. ಹೊರಗ ಹೋಗಿ-ಈಗ ಸೋಡಾ ಲೇಮನ್ ಕುಡಿದು ಬರ್ರಿ. ಏನರ ಕುಡದ ಬರ್ರಿ. ನಾಯಾಕ ಹೇಳ್ಲಿ?ಮುಖ್ಯ ಅಂದರ ಬರ್ರಿ. ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರ ಹೇಳ್ಯಾನ: ನಿರ್ದೇಶಕ, ಇಂಟರವಲ್ಲು ಬಿಡ ಮುಂಡ ಮೈಮ್ಯಾಲ ಎಚ್ಚರ ಇರಲಿ. ಹೊರಗ ಹೋದ ಮಂದಿ ಹೊರಗ ಹೋದಾರು ಅಂತ. ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಪೆಟ್ ಜೋಕು ಅಲ್ಲರ್ಯ? ಭಾಳ ನಾಟಕದಾಗ ಈ ಜೋಕ ಹೊಡದಾರ ಅವರು. ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರ ಕದ್ದಾನ. ಜೋಕ ಸಹಿತ ಕದೀತಾರ ನೋಡ್ರಿ ನಮ್ಮ ಮಂದಿ..... (ಪುಟ ೩೬, ೩೭) ಪಾಟೀಲರ ವಿಡಂಬನೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಮಾಜ, ಪುರಾಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬಸ್ಯಾನ ಮೇಲೆ ಆಕರ್ಷಣೆ ಹೊಂದಿರುವ ಶಿವಕ್ಕ ಗೌಡರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ರಾವಣ ಶಿವನನ್ನು ವರ ಕೇಳಿ, ತನಗೆ 'ಶಿವಲಿಂಗ' ಬೇಕು ಎಂದು ಶಿವಲಿಂಗವನ್ನು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೊರಟರೆ ತನ್ನ ಮರ್ಮಾಂಗವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಪರಮೇಶ್ವರ ತ್ರಿಶೂಲ ಊರುತ್ತಾ ಊರುತ್ತಾ ಕುಂಟುತ್ತಾ ನರಳುತ್ತ ರಾವಣನನ್ನು ಬಯ್ಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಳವಡಿಸಿದಾಗ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಪಾಟೀಲರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗವತ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಗೌಡಶಾನಿ ಕಥೆ, ರಾವಣನ ಕಥೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಮೂಡಿವೆ ಎಂತಹ ತಂತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಭಾಗವತನ ಮಾತಿನಿಂದ ಈ ಎರಡು ಕತೆಗಳಿಗಿರುವ ಸಾದೃಶ್ಯ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಮಾನಾಂಶವಾದರೂ ಏನು ? ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ಈ ಟೈಟಲ್ಲಿನ ಗುಟ್ಟಾದರೂ ಏನು? ನೋಡಿರಿ. ಪಾರ್ವತಿ ತನ್ನ ಮೈಯ್ಯಲ್ಲಿನ ಹೊಲಸಿನಿಂದ ಗಣಪ್ಪನನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದಳು. ಗಣಪ್ಪ ಪಾರ್ವತಿಯ ದೇಹಪುತ್ರ. ಪರಮೇಶ್ವರನು ಪಾರ್ವತಿಯ ಗಂಡನಾದ್ದರಿಂದ ಗಣಪ್ಪ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಪರಮೇಶ್ವರನ ಪುತ್ರವೇ. ಇನ್ನು ಬಸಪ್ಪ ಅವನೂ ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುತ್ರನೇ- ಮಾನಸ ಪುತ್ರ ಅಂದ ಮೇಲೆ ಬಸಪ್ಪ, ಗಣಪ್ಪ ಇಬ್ಬರೂ ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮ ಅಂದಂಗಾತಿಲ್ಲಿ? ಗೋಕರ್ಣದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ, ದೈವೀಶಕ್ತಿಗಳ ಒಳಸಂಚಿನಿಂದ ರಾವಣನ ಅಧಿಕಾರ ಮದ ವಿಫಲಗೊಂಡು ಗಣಪತಿಯಿಂದ ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಯಾಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದು

ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಷಂಡ ಗೌಡನ ವಿಕೃತದಾಹ ವಿಫಲಗೊಂಡು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಕಾಮದ ವಿಜಯವಾಯಿತು. (ಪುಟ - ೫೮, ೫೯) ಇಲ್ಲಿ ರಾವಣ ಬರುವ ಮುನ್ನ ಲಿಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನವಾಗುವುದು. ಗೌಡ ಶಿವಕ್ಕನನ್ನೂ ಕೂಡುವ ಮೊದಲೇ ಬಸ್ಯಾ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುವುದು ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ನಾಟಕ ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಡಂಬನೆ. ಪಾಟೀಲರು ಹರಿತ ವಿಡಂಬನೆಯಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ತದ್ರೂಪಿ

'ತದ್ರೂಪಿ' ಸರ್ವಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ನಾಟಕ. ಬೆರ್‌ಚಲಿ ಎಂಬ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ಅವಾಂತರವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಮಾತಿನಿಂದ ಈ ನಾಟಕದ ಪರಿಚಯ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. "ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ನಾಟಕದ ಹೆಸರು ತದ್ರೂಪಿ ಅಂತ. ಇದು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ನಗೆ ನಾಟಕ. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಬಹಳಷ್ಟು ದೇಶಗಳನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊತ್ತಂತಹ ಅತ್ಯಂತ ಕಳಕಳಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ನಿಮಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೆಳೆದು, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಕಿಂಚಿತ್ತು ರೋಷ ಹುಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. (ಪುಟ ೭, ೮)

ಈ ನಾಟಕದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಹಾಗೂ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ತದ್ರೂಪನಾದ ಅಮಾಯಕ ಕ್ಷೌರಿಕ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಒಬ್ಬನೇ ನಟ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ದ್ವಿಪಾತ್ರಾಭಿನಯದ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಇವರಿಬ್ರ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. "ಇದೊಂದು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹಾಸ್ಯಮಯ ಸಂಗತಿ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ತದ್ರೂಪಿ ಇದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರ್ಯಾಕೆ ಇಡೋಣು ಅಂತ ಅವನನ್ನು ತದ್ರೂಪಿ ಅಂತಾನೇ ಕರೆದಿದೀನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ನಮ್ಮ ತದ್ರೂಪಿ ಥೇಟ್ ತದ್ರೂಪಿ ತರಹಾನೇ......ಅಲ್ಲ ಅಲ್ಲ ಕ್ಷಮಿಸಿ..... ನಮ್ಮ ತದ್ರೂಪಿ ಥೇಟ್ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ತರಹಾನೇ ಇದಾನೆ. ಪಿಕ್ಚರಲ್ಲಿ ಡಬ್ಬಲ್ ಆ್ಯಕ್ಟಿಂಗ್ ನೋಡೀದೀರಲ್ಲಾ ನೀವು ? ಹಾಗೇ? ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಅದೆಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯ ಇದೆ ಅಂದರೆ ಆ ದೇಶದ ಜನಕ್ಕೆ ತದ್ರೂಪಿ ಇರೋ ವಿಷಯಾನೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವರೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ನಾಯಕರು ಒಂದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ತಾರೆ. ಅವರೊಂದು ಪವಾಡ ಅಂದ್ಕೊಂಡಿದಾರೆ. ವಿರೋಧಿಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ. ಗೊತ್ತೇ ಆಗಲ್ಲ. ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಳ್ಳೆ ಹಣ್ಣು ತಿಂದಿದಾರೆ" (ಪುಟ ೧೦, ೧೧)

"ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯನ್ನೇ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದವನೊಬ್ಬ ನಾಯಕನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರಿಂದ ವಂತಿಗೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಣ ದೋಚುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿದ್ದ. ಶಿಕ್ಷೆಯೆಂಬಂತೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ತದ್ರೂಪಿಯಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಆದೇಶದಂತೆ

ತದ್ರೂಪಿ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಹಂತಕರ ಧಾಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕಾದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಮಾರ್ಕೈಸನ್ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದರಿಂದ ಮತ್ತು ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ದಿ ಡಿಕ್ಟೇಟರ್ ಚಲನಚಿತ್ರದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು, ತುರ್ತು ಪರಸ್ಥಿತಿಯ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ, ವಿಡಂಬನೆಗೆ ವಸ್ತು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. 'ತದ್ರೂಪಿ' ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾಡುಗಳು ವಸ್ತುವಿನ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಡಂಬನೆಯಾಗಿ."[೧]

"ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಸಂಗತಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಖಾಸಗಿಯಾದ ವಲಯಗಳನ್ನು ಸಹಿತ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಕ್ಯಾನ್ಸರಿನಂತೆ ಹರಡಬಲ್ಲ ಅಂತರಂಗದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಖಳನಾಯಕ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳು ದ್ವಿಪಾತ್ರಾಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಏಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಖಳನಾಯಕ ಯಾರು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಈ ತಂತ್ರವು ಧ್ವನಿಸುವಂತಿದೆ. ಇಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಖಳನಾಯಕ ಮನುಷ್ಯನೇ ಅಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಅಧಿಕಾರವೆಂಬ ಬೃಹತ್ ಜಾಲ ಇಲ್ಲಿಯ ಖಳನಾಯಕ".[೨]

ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವುದು 'ತದ್ರೂಪಿ' ಯ ಪಾತ್ರ. ಈ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ರೂಪ ಸಾಮ್ಯದ ವಿನಃ ಬೇರೆ ಹೋಲಿಕೆಗಳೇ ಇಲ್ಲ. ಸಮುದ್ರ ತೀರದ ರೋಕಾ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹಜಾಮನಾಗಿದ್ದ ತದ್ರೂಪಿಯನ್ನು ಚೀಟ್, ರಾಜ, ಗುರು, ವಂಚಕರು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಜನರಲ್ ಪೋಪಟನಂತೆ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ತದ್ರೂಪಿಯಲ್ಲಿ ಅಮಾಯಕತೆ, ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಭಯ, ಹೇಡಿತನ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. "ಈ ಭಾಷಣ ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ನನಗಂತೂ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಯುತ್ತೆ ಅಷ್ಟೇ. ಕತ್ತೆ ಉಚ್ಚೆ ಹೊಯ್ದು ಹಾಗೆ ಮಾತಾಡೋದನ್ನ ನನಗೆ ಕಲಿಸ್ತಾ ಇದೀರಿ. ನೀವು ಇದೆಲ್ಲ ಯಾಕೆ ಮಾಡ್ತಾ ಇದೀರೋ ನನಗಂತೂ ಗೊತ್ತಾಗ್ತಾ ಇಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾದರೆ ನಮ್ಮನ್ನ ಹೊಸಕಿ ಹಾಕಿ ಬಿಡ್ತಾನೆ ಅಷ್ಟೇ..... ಹಾಗೇನಾದರೂ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡರೆ ಚರ್ಮ ಸುಲೀತಾನಂತೆ. ಚರ್ಮ ಸುಲೀತಾನೆ ಅಂದರೆ ಮಾತಿಗೆ ಹೇಳೋ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಲಿಸ್ತಾನಂತೆ" (ಪುಟ ೧೫, ೧೬) ಏನು ಮಾಡಲು ತೋಚದ ಅಸಹಾಯಕ , ಕೊನೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿ ಕೊಂಡಾಗಲಂತೂ ಅವನ ವರ್ತನೆ ಮಿತಿಮೀರುತ್ತದೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿದ್ದು ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಪೋಪಟನ ವಿರೋಧಿಗಳ ಸಂಚಿನಿಂದ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಜನರಲ್ ಪೋಪಟ್ ಅರ್ಥಾತ್ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಅಧಿಕಾರ ದಾಹವುಳ್ಳವನು. ಅವನೇ ಹೇಳುವಂತೆ "ಬೆರ್‌ಚಲಿ ದೇಶದ ಅಧ್ಯಕ್ಷನೂ, ಈ ದೇಶದ ಸಂಸತ್ತಿನ ಪ್ರಧಾನ ಮಂತ್ರಿಯೂ, ವಿತ್ತ ಮಂತ್ರಿಯೂ, ಯುದ್ಧ ಮಂತ್ರಿಯೂ, ಗೃಹ ಮಂತ್ರಿಯೂ ಆದ, ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಸರ್ವೋಚ್ಚ ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನೂ ಆದ, ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ

---

೧. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ. ೩೮೭

೨. ಹೇಮಾ ಪಟ್ಟಣ ಶೆಟ್ಟಿ ತದ್ರೂಪಿ ೨೦೦೪ ಪ್ರವೇಶ ಭಾಗ ಪುಟ - ೪

ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಸೇನೆಗಳ ಮಹಾನ್ ದಂಡನಾಯಕನೂ" ಆಗಿರುವನು. ಅಮಾಯಕನಾದ ತದ್ರೂಪಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತದ್ರೂಪಿಯ ಜೀವವನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಿಂಸೆ ಹೇಡಿತನ ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ತೊರೆಯದೆ ಹೋದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜವಿರಲಿ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು 'ತದ್ರೂಪಿ' ನಾಟಕದ ನೀತಿಯಾಗಿದೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾದವರು ತದ್ರೂಪಿಯಂಥ ಅಮಾಯಕರು. ಆದರೆ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗದೆ ಉಳಿಯುವವರು ವಂಚಕರಾದ ಚೀಟ್, ರಾಜ, ಗುರು ಮತ್ತು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಂಥವರು. ಇಂದಿನ ತದ್ರೂಪಿ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ತದ್ರೂಪಿ ಸಾಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಸಾಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ತದ್ರೂಪಿ ನಾಟಕ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ತೌಲನಿಕ ವಿವೇಚನೆ

ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಜಾನಪದ ಮೂಲಕಥೆಯಿಂದ ಕಂಬಾರರು 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರು 'ನಾಗಮಂಡಲ' ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಎರಡು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ತಂತ್ರ, ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಾಮ್ಯ ಮತ್ತು ವೈಷಮ್ಯಗಳಿವೆ.

ನಾಗಮಂಡಲವು 'ಕತೆ' ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆದು ಬಂದರೆ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯು ಭಾಗವತನ ಕತೆ ಹೇಳುವಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಸುಖಾಂತ್ಯವಾಗಿ ಕೊನೆಗೊಂಡರೆ, 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಾಗಮಂಡಲದ ರಾಣಿಗೆ ಅತ್ತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಗೆ ಅತ್ತೆಯಿರುತ್ತಾಳೆ. ರಾಣಿ ನಾಗಪ್ಪ ಮತ್ತು ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿರುತ್ತಾಳೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಗೆ ಕಾಳಿಂಗ ತನ್ನ ಗಂಡನಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದರೂ ಆಕೆ ಅವನನ್ನು ಸೇರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ರಾಣಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕಳು. ಕಂಬಾರರ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ವಿಷಯ ಲಂಪಟೆಯಾಗಿದ್ದು ಕಾಳಿಂಗನೊಡನೆ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾಳೆ.

'ನಾಗಮಂಡಲ' ದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಗೆ ನಾಗರಹಾವು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಸುರಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜನಿಗೆ ಕಾಳಿಂಗನೇ ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ಮಾತು ಒರಟಾದರೆ, ಶಿವನಾಗ ದೇವನ ಮಾತು ಮೃದುಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ವಿಷಯ ಲಂಪಟನಾಗಿದ್ದರೆ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿ ಬೀಗ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ರಾಜ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜ ಸಾಯುವ ಮುನ್ನ ಕಾಳಿಂಗನಿಗೆ ಮತ್ತು ನನಗೆ ನನ್ನ ಮಗನಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿಸಲು ಹೇಳಿದರೆ ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ರಾಣಿಯೇ ಸತ್ತ ನಾಗರ ಹಾವಿಗೆ ಮಗನಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಪಿಂಡದಾನ ಮಾಡಿಸುವಂತೆ ಗಂಡನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಪಾತ್ರ, ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆ

ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯ ಮತ್ತು ವೈಷಮ್ಯಗಳಿವೆ.

ಯಯಾತಿಯ ಕಥೆ ವೇದಕಾಲದಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಅದರ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಆಖ್ಯಾನ ಒಂದಲ್ಲ ಹತ್ತು ಕಥೆಗಳ ಎಳೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ದೇವಯಾನಿ ಯಯಾತಿಯರ ಮದುವೆಯಾದ ಮೇಲಿನ ಮುಂದಿನ ಕತೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದ ಅವಿವಾಹಿತಳೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ದೇವಯಾನಿಗೆ ಅವಳ ಮೇಲೆ ಸವತಿ ಮಾತ್ಸರ್ಯವಿದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ. ಪುರು ಯಯಾತಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಗ. ಅವನ ಮದುವೆಯಾಗಿದೆ. ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ. ಅವನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಅರಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳ ತಾಯಿ ದೇವಯಾನಿ. ಯಯಾತಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕದ್ದು ಕೂಡಿದ್ದರ ಫಲವಾಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಮೂರು ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಪುರು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಕಿರಿಯ ಮಗ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅರಳಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರು. ಪುರುವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರುವಿನ ತಾಯಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದ ಪುರು ಮೂಲಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾದ ಪಾತ್ರ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಪುರು ಕೇವಲ ಪಿತೃಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಯಯಾತಿಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಯಾತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರು ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಎಂಬ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ತನ್ನ ಸಾವಿನಿಂದ ಯಯಾತಿ ಮತ್ತು ಪುರುವಿಗೆ ಅವರ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಯಯಾತಿ "ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಮರಣದಂತಹ ಪಾಠ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

"ಸಾಯಲಿಕ್ಕಷ್ಟೇ ನಿನ್ನನ್ನು ಕರೆತಂದಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ನೀನು ನಮ್ಮವಳಲ್ಲ, ದೇವೀ, ಜನ್ಮಾಂತರದ ಋಣವೊಂದನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಬಂದಂತೆ ಬಂದು ನಮಗೆಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿಸಿದೆ" (ಯಯಾತಿ ೨೦೦೫ ಪುಟ ೬೭) ಎಂಬ ಪುರುವಿನ ಉದ್ಗಾರ ಅವನ ಹೃದಯದಾಳದಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಮಾತುಗಳು.

ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರ. ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿ, ಒಬ್ಬ ಬಡ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಂದ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿತವಳು. ಈ ಬಡ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಂಜೆ ದೀಪ ಹಚ್ಚಿದ ಮೇಲೆ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿಸಿ, ರಾತ್ರಿ ಇದ್ದು ಬೆಳಗ್ಗೆ ಬೇಗನೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದನು. ಮುಂದೆ ಅವಳಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಯಿತು. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಗಂಡ ತುಂಬಾ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಜೀವನ ಹೀಗೆ ಸಾಗಿತು. ಒಂದು ದಿನ

ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯ ಗಂಡನಿಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಗುರುವಿನ ವಿಷಯ ತಿಳಿಯಿತು. ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯ ಹುಟ್ಟಿತು. ಅವಳು ಎಷ್ಟು ವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸಂದೇಹ ಪೀಡೆಯಾಯಿತು. ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಳಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಗಂಡನ ಸಂಕಟ ತಡೆಯಲಾರದೆ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಶೀಲಹರಣವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಸುಳ್ಳು ಹೇಳಿದಳು. ಅವನು ಅವಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟುಹೋದನು.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ ವಿದ್ಯಾರ್ಜನೆಗಾಗಿ ಮಾಡುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ವಿ. ಸ. ಖಾಂಡೇಕರ್ ರವರ 'ಯಯಾತಿ' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಯಯಾತಿ ದೇವಯಾನಿಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಬೇರೆಡೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. "ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರವೂ ನೀನು ಇಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಬೇಡ, ಇದರಲ್ಲಿಯ ಯಾವುದನ್ನೂ ನೀನು ನಿನ್ನ ದಾಸಿಯರ ಹತ್ತಿರವೂ ಮಾತನಾಡಬೇಡ. ಹೊರಗಡೆ ರಥ ಕಾದಿದೆ. ಅದನ್ನೇರು. ನನ್ನ ಮಿತ್ರ ಮಾಧವ ನಿನ್ನನ್ನು ನಗರ ಹೊಲಯ ದಾಟಿ ಬಂದು ಹಾಳು ದೇಗುಲದ ಹತ್ತಿರ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಹೋಗು, ಬೇಗ ಹೊರಡು"[೧] ಎಂದು ಯಯಾತಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಗೆ ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಡಿಪಾರು ಮಾಡಲು ದೇವಯಾನಿ ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಯಯಾತಿ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ.

ದೇವಯಾನಿ : ಇದು ಮೊದಲೇ ಏಕೆ ಹೊಳೆಯಲಿಲ್ಲ? ನನ್ನ ಸಹನೆಗೆ, ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತವಿದು. ಸಾಯಿ. ಬೇಕಾದರೆ ಇಗೋ, ನಿನ್ನನ್ನು ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಬೇಕಾದರೆ ನಿನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಉರುಲು ಹಾಕಿಕೋ. ಆದರೆ ಈ ರಾಜ್ಯ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡು.

ಯಯಾತಿ : ದೇವಯಾನಿ, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಾರದೇ ?

ದೇವಯಾನಿ : ಇದು ರಾಜಾಜ್ಞೆ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ

ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ : ನಿನ್ನ ಮನಸ್ಸಿದ್ದಂತಾಗಲಿ.

ಯಯಾತಿ : ತಡೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ, ರಾಜಾಜ್ಞೆ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಹೋಗಬೇಡ.

(ಯಯಾತಿ - ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ೨೦೦೫ ಪುಟ ೨೨)

ಖಾಂಡೇಕರ್ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪುರು ಹುಟ್ಟಿದ ಮೇಲು ದೇವಯಾನಿಗೆ ಯಯಾತಿ ಮತ್ತು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರ ಸಂಬಂಧ ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿ ಮತ್ತು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟ ದಿನವೇ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಖಾಂಡೇಕರ್ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ದೇವಯಾನಿಗೆ ಪುರುವಿಗೆ ರಾಜನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇವೆ ಎಂಬುದು ಸಾಮುದ್ರಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಗತನಾಗಿದ್ದ ಪಂಡಿತ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಹುಡುಗಿ ತುಂಬಾ ದುರ್ದೈವಿ. ಆದರೆ ಈಕೆಯ ಮಗ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನೇರುತ್ತಾನೆ"[೨] ಎಂದು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಪುರುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಜ್ಯೋತಿಷ್ಯ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಕತೆಯಲ್ಲಿಯ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ನಾಟಕದ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಂದಿವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ

---

೧. ಯಯಾತಿ ವಿ.ಸ. ಖಾಂಡೇಕರ್ ಅನುವಾದ ವಿ.ಎಂ. ಇನಾಂದಾರ್ ೧೯೭೭ ಪುಟ ೩೦೨

೨. ಅದೇ ಪುಟ ೨೯೭

ಸಮಸ್ಯೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಫಲವಾಗಿ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಸ್ವಂತ ಬಾಳಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಹಾಗೂ ದುರ್ಬಲತೆಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಕುದಿಯುತ್ತವೆ.

೧೯೮೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಲಂಕೇಶ್ವರರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', ೧೯೮೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಮಹಾಚೈತ್ರ', ೧೯೯೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತಲೆದಂಡ'ಗಳ ವಸ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಬಸವ-ಬಿಜ್ಜಳ ಯುಗದ ಬಗ್ಗೆ ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ ಬರೆದಿದ್ದರು, ಕಾರ್ನಾಡರು ಅದೇ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕ ಬರೆದು ತಲೆದಂಡ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನೋಯುವ ಹಲ್ಲಿಗೆ, ನಾಲಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೊರಳುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿಗ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆ ಯುಗದ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ, ಆ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ, ಮೌಲಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಎದೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಗೆಲುವಿಗೆ, ನೋವಿಗೆ ಮರಳುವುದು, ಅದನ್ನು ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ತಲೆದಂಡ' ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಗ ದಲಿತರಾಗಿ ಶರಣತ್ವಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿದಂತೆ 'ತಲೆದಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಗ ಜಗದೇವ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರುತ್ತಾರೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ದಲಿತರಿದ್ದಾರೆ 'ತಲೆದಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡೂ ಕಡೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಮುಂದಾಳ್ತನ ನೋಡಬಹುದು.'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣದಿಂದ ಕೋಲಾಹಲ ಉಂಟಾದ್ದಂತೆ 'ತಲೆದಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಹರಳಯ್ಯನ ಮಗ ಶೀಲ (ದಲಿತ) ಮಾದರಸನ ಮಗಳು ಕಲಾವತಿ (ಬ್ರಾಹ್ಮಣ) ಇವರ ಮದುವೆ ನಿಶ್ಚಯದಿಂದ ರಾಜಕೀಯ ಪಿತೂರಿ ನಡೆದು ಕೋಲಾಹಲ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರ (ದಲಿತ) ಸೆರೆಯಾದರೆ 'ತಲೆದಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಸೆರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಚಾಣಕ್ಷತನಕ್ಕೆ ರುದ್ರ ಬಲಿಯಾದರೆ, 'ತಲೆದಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಶರಣನಿಂದಲೇ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಬಲಿಯ ಆಚರಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯವಾದರೆ, 'ತಲೆದಂಡ' ಮತ್ತೆ ರಾಜಕೀಯ ದೊಂಬಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಸೂಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

'ಮಹಾಚೈತ್ರ'ದ ಘಟನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಬಸವಣ್ಣನವರು ಕಪ್ಪಡಿ ಸಂಗಮಕ್ಕೆ ನಡೆದ ನಂತರದಿಂದ ಮಧುವರಸ ಮತ್ತು ಹರಳಯ್ಯರ ಮಕ್ಕಳ ಮದುವೆಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನವರೇ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಸನಾತನಿಗಳ ಪಿತೂರಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ಅವರ ಪರವಾಗಿ ನಿಂತು ಬಸವಣ್ಣರನ್ನು ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಸಂಗಮಕ್ಕೆ ಹೊಗುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಜಲಸಮಾಧಿ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಮಹಾಮನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ತಾಕಲಾಟ ನಡೆದು ಕಲಕೇತಯ್ಯ ಚೌಡಯ್ಯ, ನಗೆಯ ಮಾರಿ ತಂದೆ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಹೊರಗೆ ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕಾಗಿ ಕದನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕಕಾರರ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಪರಿಣತಿಗೆ ಚ್ಯುತಿ ಬರದಂತೆ ಸಮಕಾಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ - ೭

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ

೧. ಬಾಷೆ

೨. ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆ

- ಗಣೇಶ
- ನಿರೂಪಕ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮ್ಯಾನೇಜರ್
- ಮೇಳ
- ಗೌಡ - ಗೌಡತಿ, ರಾಣಿ

೩. ಪ್ರಹಸನ

೪. ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ

೫. ರಂಗಾಭಿನಯ

೬. ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

- ಜನಪದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ
- ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ
- ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಅಧ್ಯಾಯ : ೭

ನವ್ಯೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ - ಸಂರಚನೆ

ಭಾಷೆ

ಕಂಬಾರರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕದ ಗಟ್ಟಿ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯಮಯ ದೇಸೀ ಸತ್ವ ತುಂಬಿದ ಭಾಷೆ, ಜೊತೆಗೆ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ದಟ್ಟವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ. ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿಯಾಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಕಂಬಾರರಿಗೆ ಇದು ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಬಳುವಳಿ".[೧]

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಂಬಾರರು "ನಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾದೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಇರುವಾಗ ಪಶ್ಚಿಮದ ರಂಗಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಭಾವನೆ, ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆನ್ನುವುದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ. ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗಿರುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದಾಗಿನ ಅನುಭವದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ"[೨] ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಧರೆಯ ಮೇಗಡೆ ಮೆರೆವ ಶಿವಪುರ
ದರಸು ನಾಗರ ರಾಯ ತೀರಲು
ಅರಸಿ ಮಾಯಾವತಿಯ ಧರ್ಮದಿ ರಾಜ್ಯವಾಳಿರಲು ॥

ಹೀಗೆ ಭಾಗವತನ ಮತ್ತು ಮೇಳದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾ, ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ನಂತರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ಕತೆ ನಡೆದಂತೆ ಉಪಕಥೆಯೂ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ನಾಟಕ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಕುಮಾರನ ಕಥೆ ಗಂಭೀರ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ, ಉಪಕಥೆ ಲಘುಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದು ಪ್ರಹಸನದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಇತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ಸೊಗಡು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಭಾಷೆ ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧಾಟಿಯಿದೆ. ವಸ್ತು ಜಾನಪದದಾದ್ದರೂ ಜನಪದ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗದೆ ಭಾಷೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳೂ ವಿಶಿಷ್ಟವರ್ಗದ ಓದುಗರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಇತಿಹಾಸ ಇಲ್ಲವೇ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂದಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆಯೂ ಸರಳವಾದುದಾಗಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಸಹಾ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿರದೆ ಎಂತಹವರನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಓದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಇದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಅವರು ಧಾರವಾಡ ಪ್ರದೇಶದ

---

೧. ಡಾ. ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆ, ಶಿವಾಪುರ ಕಂಬಾರ ನಮಸ್ಕಾರ ಸಂ. ಡಾ. ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳಿ ೨೦೦೪, ಪುಟ ೧೬೪

೨. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ- ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ೧೯೯೮ ಪುಟ -೩, ವಂದನೆಗಳು ಭಾಗ

ಒಂದು ರೀತಿಯ ತಟಸ್ಥ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಧಾರವಾಡದ ಗಟ್ಟಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಅವರ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೆಳಗಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

"ಕುರುಡವ್ವ : ಅಳಬೇಡ ಮಗಳೇ, ಅತ್ತು ಏನಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ ? ಅಳಬೇಡ, ಬಾ ಇಲ್ಲಿ. ಕಿಡಕಿಯ ಹತ್ತಿರ ಬಾ. ನನ್ನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಇರೋದು ನನ್ನ ಅಂಗೈಯೊಳಗೆ, ನೀ ಹೇಗಿದ್ದೀ ನೋಡತೇನೆ. (ರಾಣಿಯ ತಲೆ, ಮುಖ ಸವರಿ ನೋಡಿ) ಅಯ್ಯೋ, ಎಷ್ಟು ಚಂದ ಇದ್ದೀಯೇ ! ಕಿವಿ ಅಂದರೆ ದಾಸವಾಳದ ಹೂವು, ಗಲ್ಲ ಅಂದರೆ ರಾಗೀ ಮುದ್ದೆ, ತುಟಿ ರೇಶಿಮೆಯ ಸುರುಳಿ. ಇಂಥ ಚಂದುಳ್ಳಿಯನ್ನು ಮನೆಯೊಳಗೆ ಒಬ್ಬಳೇ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಊರತುಂಬ ಹೇಗೆ ಸರಗಾಡತಾನೋ ಆ ಸೂಳೆ ಮಗ?"[೧]

ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಲ್ಲದ ಕುರುಡಿ ರಾಣಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ನೋಡಿ ಅವಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿ. ಆ ಮುದುಕಿಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದೆ. ದಿನನಿತ್ಯ ಪೂಜೆಗೆ ಹೂವಿಡುವಾಗ ಮತ್ತು ಮುದ್ದೆ ತಟ್ಟುವಾಗ ಆಗುವ ಸ್ಪರ್ಶಜ್ಞಾನದ ವಾಸ್ತವಿಕಾಂಶ ರಾಣಿಯ ಮುಖವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಣ್ಣ ಉಪಮೆಗಳು ಭಾಷೆಗೆ ಮೆರಗು ನೀಡುತ್ತವೆ.

'ನಾಗಮಂಡಲ'ದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಳಸುವ ಕೆಲವೊಂದು ಪದಗಳು ಹಾಗೂ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಂದವುಗಳು. ಚೆಂದನ್ನ ಹೆಣ್ಣು, ಬರ್ರಿ, ಖರೆ, ಜಳಕ, ಅಬಚಿ, ಸೂಳೆಮಗ, ಚಾವಿ, ಎಡವಟ್ಟ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಓದುಗರಿಗೆ ಅವರು ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದೇಶದ, ತಾವು ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರದ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಅವರ ಮೇಲಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಮಾತುಗಳ ಬಳಕೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಯಯಾತಿ' ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು ೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ನವ್ಯವಾದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. 'ಯಯಾತಿ' ನವ್ಯವಾದದ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. 'ಯಯಾತಿ' ಯ ವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕವಾದರೂ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ತಳಹದಿ ಪೂರ್ಣ ಆಧುನಿಕವಾದದ್ದು. ಯಯಾತಿ ಓದುಗರನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೇರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೊಸ ಆಯಾಮವೊಂದನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ.

"ಚಿತ್ರಲೇಖೆ : ವಿಚಾರ ------ ವಿಚಾರ ----- ಮಹಾಸ್ವಾಮಿ ರಕ್ತದಲ್ಲಿಯ ಈರ್ಷೆ ತ್ವೇಷಗಳಿಗೆ ವಿಚಾರದ ಸೋಗು ಹಾಕಿ ಸಾಕಾಗಿದೆ ನನಗೆ. ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿ ತೆರೆಯುವುದರೊಳಗೆ ತರುಣಿಯರ ಗಲ್ಲದ ಮೇಲೆ ಮೂಡುವ ಆನಿರಿಗೆ ತಾರುಣ್ಯದ ಸುತ್ತಲೂ ಕಾಲ ಹಾಕಿದ ಬಂಧನ. ಅದರ ಅರಿವು ನನಗಿಂತ ನಿಮಗೇ ಹೆಚ್ಚಿರಬೇಕು. ನಿಮ್ಮನ್ನೇ ಕೇಳುತ್ತೇನೆ. ನಿಮ್ಮ ಕಾರ್ಯ

---

೧ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ನಾಗಮಂಡಲ ೨೦೦೫, ಪುಟ ೧೪

ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವವರೆಗೂ ನನ್ನ ವಯಸ್ಸೆಷ್ಟಾದೀತೆಂಬುದರ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆಯೇ ನಿಮಗೆ?.

ಯಯಾತಿ : ಇನ್ನು ಕೆಲವೇ ವರುಷ, ನೀನಿನ್ನೂ ಚಿಕ್ಕವಳು. ನನಗೆ ಕಳೆದ ಹದಿನೈದು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರುಷಗಳ ಅನುಭವವಿದೆ. ಇನ್ನು ಕೇವಲ ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳು ಸಿಕ್ಕರೆ ಸಾಕು. ನಂದನವನ ಕಟ್ಟುತ್ತೇನೆ.

ಚಿತ್ರಲೇಖೆ : ಕೇವಲ ಐದಾರು ವರ್ಷ ! ಕೇವಲ ! ಎಂಥ ಶಬ್ದ ! ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಪಂಚಾಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಡಿಯ ಸ್ಪಂದನದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಿಮ್ಮ ನಂದನವನ ಬೇಡ ನನಗೆ"[೧]

ಪಿ. ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಉಜ್ಜನ ಮತ್ತು ಕೆಂಚನ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ : ಉಜ್ಜ, ಕೆಂಚ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ಕತೆಯ ಜಾಡು ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳಿವೆ. "ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ಸಂಪತ್ತಿನ ಗಣಿಯಂತಿರುವ ಹೊಲೆಯರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಹೊಲೆಯರ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅವಿನಾ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಉತ್ಸವಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಇಂತಹ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರಣ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ, ಸಂದರ್ಭ ವಿವರಣೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಜಾನಪದ ಮುಕ್ತ ತಂತ್ರದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ"[೨]

ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಧರ್ಮಪುರಿಯ ರಾಜನ ಕತೆ ಹೇಳುವ ಭಟ್ಟನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಭಟ : ಧರ್ಮಪುರಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಾನು ಬಣ್ಣಿಸಿ
ತೃಪ್ತಿಯ ಪಡೆವೆ ಸ್ವರ್ಗಸುಖವ ನಿಮ್ಮ
ಗಳಿಗೆ ಉಣ್ಣಿಸಿ :
ಭೂ ಸ್ಪರ್ಶದ ರತ್ನಹಾರ ಎಂದು
ಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡಿದೆ,
ಯೌವ್ವನದ ಚಿಲುಮೆಯಂತೆ
ವಿಂಧ್ಯ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಭಟ್ಟನು ಎರಡು ಸಲ ತಾಳ ಹಾಕಿ ಹರಿಕಥೆ ಮಾಡುವವನಂತೆ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪಿ.ಲಂಕೇಶ್‌ರವರೇ "ಇಲ್ಲಿಯ ಜನರಾಡುವ ಭಾಷೆ ದಾವಣಗೆರೆಯ ಸೆರಗಿನದು, ನಮ್ಮೂರು ಜನರಾಡುವಂಥದು" ಎಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ ದಾವಣಗೆರೆಯ ಜನರಾಡುವ ಭಾಷೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ನಾಟಕವಾದರೂ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಭಾಗವತನು ಮೊದಲಿಗೆ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ

---

೧. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ- ಯಯಾತಿ - ೨೦೦೪ ಪುಟ ೬೦,೬೧
೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ ೩೪೯

ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. "ಉಳ್ಳಾಗಡ್ಡಿ ತಿಂದ ನಾಲಗಿ, ಮೈಸೂರ ಭಾಷಾ ಅಷ್ಟು ಬರೋಬರಿ ಮಾತಾಡಕ ಬರದಿಲ್ರಿ...... ಇರಲಿರಲಿ.ಇವತ್ತಿನ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆನ ಒಂದು ನಾಕ ಮಾತ ಹೇಳತೀನಿ. ನಾಟಕದ ಹೆಸರು ಹ್ಯಾಂಡಬಲ್ಲಿನಾಗ ನೋಡಿರಿ. ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ಅಂತ. ಗೌಡಶಾನಿ ಅಂದ್ರ ಗೌಡನ ಹೇಣ್ತಿ. ಮೈಸೂರ ಕಡೆಗೆ ಗೌಡತಿ ಗೌಡತಿ ಅಂತಾರ ಕಾಣಸ್ತತಿ. ಇನ್ನ, ಗೋಕರ್ಣ ನಿಮಗ ಗೊತ್ತ ಐತಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಭೂ ಕೈಲಾಸ ಅಂತಾರ. ಭೂಕೈಲಾಸ ಅಂತ ಸಿನಿಮಾನೂ ನೀವು ನೋಡಿರಬಹುದು. ಆದರ್ಕತಿ ಇಲ್ಲಿ ಐತಿ. ಈ ನಾಟಕಕಾರ-ನಿಮಗ ಅಂತ ಹೇಳ್ತನಿ- ಮಹಾ ಮೂಬೆರಕಿ ಮನಸ್ಯಾ. ಮೈಸೂರ ಕಡಿಗೆ ಘಾಟಿ ಅಂತಾರಲ್ಲ, ಹಂಗ ಅಂವಗ ಹೇಳಬ್ಯಾಡ್ರಿ ಮತ್ತ. ಅಂವಾ ಇಂಗಲಂಡಿಗೋ ಮಂಗಲಂಡಿಗೋ ಯಾವದೋ ಸುಡಗಾಡಕ್ಕ ಹೋದಾಗ- ಅವರಿವರು ಮಾಡದು ನೋಡಿ ತಾನೂ ಒಂದು ಇಲ್ಲೀಕತಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪರದೇಶದ ಕತಿ ಮಿಸಳಭಾಜಿ ಮಾಡಿ ಅದಲು ಬದಲು ಕಂಚೀ ಬದಲು ಅನಕಂತ ನಾಟಕಾ ಬರ್‍ಯಾಕ ಹತ್ಯಾನ"[೧]. ಪುರಾಣದ ಕತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕತೆಗೆ ಸೇರಿಸುವ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ. ಪಾಟೀಲರು ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ" ಪ್ರಹಸನ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಪಾರಂಪರಿಕ ಸಭ್ಯತೆಯ ಗೆರೆಯನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಶಿವಕ್ಕ, ಕಲ್ಲವ್ವ, ಮಲ್ಲವ್ವರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತೀರಾ ಲೈಂಗಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಸ್ತನ, ಮುಕುಳಿ, ತಿಕ, ನಿತಂಬ, ಭೋಸಡೀ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರದ ಜನ ಮಾತನಾಡುವಂತೆ ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತವೆ.

"ಪ್ರಸನ್ನರ 'ತದ್ರೂಪಿ' ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಬೇಕೆಂದೇ ಏಕತಾನತೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿಸಿದ ನೀರಸ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಷೆಗೆ ಜೀವವಿಲ್ಲ, ಇದು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಚೈತನ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಬದಲು, ಅರ್ಥ ಹೀನವಾಗಿ ಸಿಂಬಿ ಸುತ್ತ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಸಭ್ಯ ಸಮಾಜವು ಯಾವುದನ್ನು ಬೈಗುಳ ಅಥವಾ ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೋ ಅಂತಹ ಪದಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯವನ್ನು ಬೇಕೆಂದೇ ಬಳಸುವ ಈ ಭಾಷೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಜೀವ ವಿರೋಧಿಯಾದ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಕೂಡ ನಪುಂಸಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಮುಖ್ಯ ಮಾತೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕರಾಳ ಪ್ರಹಸನವೆಂಬ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ 'ತದ್ರೂಪಿ' ಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ."[೨]

<u>ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆ</u>

ಅ) ನಿರೂಪಕ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮ್ಯಾನೇಜರ್, ಭಾಗವತ

ಆ) ಗಣೇಶ, ಇ) ಮೇಳ, ಈ) ಗೌಡ, ಗೌಡತಿ, ರಾಣಿ.

ಮೊದಲಾದ ಜನಪದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲಾ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಒಂದು ಆದಿ-ಅಂತ್ಯಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವು ತನ್ನ ಹಿಂದು ಮುಂದುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು

---

೧. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ - ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ೧೯೮೨, ೧೨,೧೩

೨. ಹೇಮಾ ಪಟ್ಟಣ ಶೆಟ್ಟಿ- ಪ್ರವೇಶ-ತದ್ರೂಪಿ ೨೦೦೪ ಪುಟ ೩,೪

ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ ನಾಂದಿ ಮತ್ತು ಮಂಗಲಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು. ಆಯಾಯ ಜನಾಂಗದ ಜೀವನ ಕ್ರಮ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮಳೆ-ಬೆಳೆ ತಪ್ಪಿಹೋದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾಯ ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರೀತ್ಯಾರ್ಥಾರಗಳಾಗಿ ಇವು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಕಟ್ಟುವ ರಚನೆಗಳು. ಸಮೂಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತು. ಅನೇಕ ರಂಗ ತಜ್ಞರು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆ ನಡೆಸಿದರು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಒಟ್ಟು ಸಮೂಹದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿದರು.

<u>ಗಣೇಶ</u>

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ಗಣೇಶನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡನು. ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಾದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ಬೆನಕನಕೆರೆ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಣೇಶನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಗಣಪತಿ ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ. ರಾವಣನ ಅಹಂಕಾರ ಭಂಗ ಇವನ ಪ್ರಮುಖ ಕೆಲಸ. ರಾವಣ ತನಗೆ ಹೊಡೆದನೆಂದು ಜಗಳವಾಡುವುದು ತುಂಬ ಹಾಸ್ಯಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

<u>ನಿರೂಪಕ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮ್ಯಾನೇಜರ್, ಭಾಗವತ</u>

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಒಟ್ಟು ಕತೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರ. ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಜೋಡಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿವುಳ್ಳವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಭಾಗವತ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ಇದ್ದು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಾಂಗವಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸುವ ದಿಗ್ದರ್ಶಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಭಾಗವತನು ನಕಲಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಸಭಿಕರಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗುವಂತೆ, ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನೇಯ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಭಾಗವತ ಸಭಿಕರಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ನಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಭಾಗವತ ಸಭಿಕರಿಗೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಅವರು ಸಂಜೆಯಿಂದ ಮುಂಜಾವಿನವರೆಗೂ ಕುಳಿತು ಆಟ ನೋಡಿದುದಕ್ಕೆ ವಂದನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಕರಿಬಂಟನ ಕಾಳಗ' ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಕೆಲಸ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳವು ಬಿಡುವಾದಾಗ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಏನಾದರೊಂದನ್ನು ಹೇಳಿ ಬೇಜಾರಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಯೋಜನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟು ಕತೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರ ಇವನೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಕಥೆಯ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು

ಅರಿತವನಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಿಸುವ-ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಪಾತ್ರ ಸಂದರ್ಭದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಪಾತ್ರ ಕೃತಿಕಾರನ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನಾಗಿ, ನೀಲಾಗಾರನಾಗಿ, ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿ, ಭಾಗವತ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಟಕದ ಭಾಗವತ ಸಂಚಾರಿ ಪಾತ್ರನಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತ ಹೇಳುವ ಮಾತಿನಿಂದ ಆ ದೃಶ್ಯದ ಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಣ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. "ಧರೆಗೆ ದೊಡ್ಡವರೆಲ್ಲ ಬರಲು ಸತ್ಕರಿಸಿ ಅರಸು ಹೇಳಿದ ನಿಂತು ಬಾಗಿ ! ಅರಮನೆಯ ನೀತಿಗಳ ಮುರಿದು ಸಂಪಿಗೆ ಗರ್ಭ ಧರಿಸಿದ್ದು ನ್ಯಾಯವೇ ಹೇಳಿ !!"[೧] ನಾಗಲಿಂಗ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಾಯಿ, ಸಂಪಿಗೆ, ರಾಜ, ಹಿರಿಯರು ಇದ್ದಾಗ ಭಾಗವತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ., ಇನ್ನೂ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ರಾಜಕುಮಾರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತ ಮೊದಲೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬ ಪರಸ್ತ್ರಿ ಭಾಗವತರನ್ನು ಭೇಟ್ಟಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಒಂದು ಒಗಟಿನಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವಳಿ ಜವಳಿ ವಂಡರಗಪ್ಪೆ, ಪಾಚಿ ಎಂದು ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಉತ್ತರ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅವಳ ಹೆಸರು 'ಕಮಲ' ಎಂದು ಭಾಗವತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಭಾಗವತ ಜಾಣ ಕಲಿತವನು ಎಂಬುದು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ನಟಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ, ತಿಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕಾರ್ಯ. ಇದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಟಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಅವನ ಹಿಂದೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟಿ ಮಾತಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿ/ಸೂತ್ರದಾರರು ನಾಂದಿ ಶ್ಲೋಕದ ನಂತರ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಟಿ ಮೌನದ ಮೂಲಕ ಸಾವಿನ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾಳೆ ಎಂಬುದು ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಸೂತ್ರಧಾರ ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ "ಇದು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ, ನಮ್ಮ ಅಜ್ಞಾತ ಭೂತದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಪುಟ. ------ ಗತಸಮಯದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಅವನು ವರ್ತಮಾನದ ಕಿವಿಗಳಿಂದ ಕೇಳಬೇಕು"[೨] ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮದರ್ಶನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. "ಆ ದಾರಿಯ ಗುಟ್ಟು ಅದರೊಡನೆ ಗುಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕು. ನಾವು ನಮ್ಮ ನೇಗಿಲನ್ನು ಹೊತ್ತು ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕು. ನಾವು ಕಟ್ಟಿದ ಅಜ್ಜಿಯ ಕತೆಯನ್ನು ನಾವೇ ಬಾಳಬೇಕು. ಇದೇ ಜೀವನದ ದುರಂತ ಪ್ರಯೋಗ"[೩] . ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಪುರಾಣದ ಕತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಸಿದ್ಧವಾದುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೃತಿಕಾರ ತಾನು ಒಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ ತನ್ನದೇ ಆದ ದಾರಿಯೊಂದನ್ನು

೧. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ - ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ - ೧೯೯೮, ಪುಟ ೬೬
೨. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಯಯಾತಿ ೨೦೦೫ ಪುಟ ೧.
೩. ಅದೇ ಪುಟ ೩.

ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ತಾನೂ ನಡೆದು ನಾಟಕವನ್ನು ನಡೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಉಳಿದವರು ಆ ದಾರಿಗುಂಟ ಹೋದುದನ್ನು ನೋಡುವುದಷ್ಟೇ ಕೆಲಸ. ಅಲ್ಲೇನು ನಡೆಯುವುದಿದ್ದರೂ ಆಗುವುದಿದ್ದರೂ ಅದು ಕೃತಿಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗೂ ಕಾಣಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದ್ದು. ಅದರ ಗುಟ್ಟು ಆತನಿಗೇ ಗೊತ್ತು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲಿದೆ.

'ನಾಗಮಂಡಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು 'ಕತೆ' ಪಾತ್ರವು ಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ನಾಗಮಂಡಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಕತೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರವೇ ಈ 'ಕತೆ'. ಈ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶಗೊಂಡ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಈ ಪಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಇದ್ದು ಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಇಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೊಸ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯ ಮನುಷ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾತ್ರ ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲ ಮೂಡಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ನಾಟಕದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಭಾಗವತನದು. ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುವವ..... ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಇವನೇ ಅನ್ನಬಹುದು. ಅವರಿವರು ಮಾಡದು ನೋಡಿ, ಪರದೇಶದ ಕತೆ ಮಿಸಳಭಾಜಿ ಮಾಡಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದು ತನಗೆ ಕಷ್ಟವನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟು ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಬಯ್ಯುತ್ತಲೇ ನಾಟಕನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ ತಾನೂ "ಬೆರಕಿ ಮನುಷ್ಯ, ಕದ್ದ ಮಾಲನ್ನು ಕದಿಯುವವನು" ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಗವತ ನಗಿಸುತ್ತಲೇ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪಾಡನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು 'ತದ್ರೂಪಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ "ಇವತ್ತು ಹೊಸದೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ನೋಡಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕಾಗಿ ವಿನಂತಿ. ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ನಾಟಕದ ಹೆಸರು ತದ್ರೂಪಿ ಅಂತ. ಇದು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ನಗೆನಾಟಕ. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಬಹಳಷ್ಟು ದೇಶಗಳನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊತ್ತಂತಹ ಅತ್ಯಂತ ಕಳಕಳಿಯ ನಾಟಕ...... ನಿಜ ಹೇಳಬೇಕು ಅಂದರೆ ಇದೊಂದು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹಾಸ್ಯಮಯ ಸಂಗತಿ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ತದ್ರೂಪಿ ಇದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರ್ಯಾಕೆ ಇಡೋದು ಅಂತ ಅವನನ್ನು ತದ್ರೂಪಿ ಅಂತಾನೇ ಕರೆದಿದೀನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ"[೧] ಹೀಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದು ಆಡಿಸಲು ಕಾರಣವನ್ನು ಕೂಡ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

<u>ಮೇಳ</u>

ನವೋದಯ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದದ್ದು, ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಗುಣವನ್ನು ತುಂಬುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ವಸ್ತುವಿನ ಸಂವಹನ ಶೀಲತೆಗೆ ಮಾತಿನಷ್ಟೆ

---

೧. ಪ್ರಸನ್ನ -ತದ್ರೂಪಿ ೨೦೦೪, ಪುಟ ೭-೧೦

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಮೇಳ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಸುವ ಮತ್ತು ಅವರೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಆದವು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕತೆಗಾರನೊಂದಿಗೆ ಸಹಾಯಕರಾಗಿ ಮೇಳದವರಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕದ ಮೇಳ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೇಳದವರ ರೂಪ. ನವೋದಯ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೇಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾದದ್ದು.

ಪಿ.ಲಂಕೇಶ್ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜ ಹಾಡನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾಲ್ಕೈದು ಜನ ಅವನ ಮೇಳದಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಹಾಡಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉಜ್ಜ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಮಗನ ಕತೆ ಹೇಳುವಾಗ "ಹಡದಪ್ಪ ನನ್ನನ್ನೇ ದಂಗ್ಮಾಡಿದ ಹೊಳಿತಾವ ಕೂತ್ಗಂಡು ನಕ್ಕಾಡಿದ !"[೧] ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಹಬ್ಬದ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ "ಗೆದ್ದೇ ಗೆಲ್ತಾನಂತ ನಾನು ಮುಂಚೆ ಹೇಳಿದ್ದೇ ! ಮಗ, ಕಡವೆ ದಾಟಿ ಬರ್ತಾನಂತ ಕೂಗಿ ಹೇಳಿದ್ದೆ " (ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ೨೦೦೧, ಪುಟ ೫೮) ಎಂದು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಉಜ್ಜನಿಗೆ ಮೇಳದ ರೀತಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಜನ ನೆರವಾಗುತ್ತಾರೆ.

'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕತೆ ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ಸಾಗಲು ಅನುವಾಗುವ ಪಾತ್ರ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರದು. ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಇವರಿಗೆ ಹಾಡುವ ಕಾರ್ಯ ಇದೆ. ಕತೆಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಜಮಖಾನ ಝಾಡಿಸುತ್ತಾ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾ "ಭಯಂಕರ ಮಂದಿ ಬಂದತ್ರೆಪ" ಬರಾಕವಲ್ಲರೇನು ಮತ್ತ ನಾಟಕಾನ ಹಂಗೈತಿ, ಬಡ ಬಡ ಕುಂಡರ್ರೆಪಾ"[೨] ಹೀಗೆ ಮೇಳದವರು ತಮ್ಮೊಳಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, "ಹೂವು ಸೂರ್ಯಾಡಿರೆ ! ಹೂವ ಸೂರ್ಯಾಡಿರೆ" ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡುವ ಮಂಗಳಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲರೂ ಧ್ವನಿಗೂಡಿಸಿ ಮಂಗಳ ಹಾಡುವರು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಕತೆ ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ಸಾಗಲು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಸಹಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ತದ್ರೂಪಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಗಾಯಕರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಹುಟ್ಟು ಜನರಲ್ಲಿ ನಡುಕ ಭಯ ಆತಂಕಗಳಂತೆ ಅನಿಷ್ಟ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕೋರಸ್ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕತೆ ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ಸಾಗಲು ಕೋರಸ್ಸಿನವರು ಸಹಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪೋಪಟನಿಗಿದ್ದ ತಾಯಿ, ಅವನ ಭೋಗ, ಪೋಪಟನ ಸರ್ವ ಚಿತ್ರಣ ಕೋರಸ್ಸಿನವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗೌಡ, ಗೌಡತಿ, ರಾಣಿ

'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಈ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಈ ಗೌಡ ಷಂಡನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಶಿವಕ್ಕನಂತಹ ಸುಂದರಿಯರನ್ನು ಕಂಡು ಆಸೆ ಪಡವುದು ಕಡಿಮೆಯಾದಂತೆ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಗೌಡ ಶಿವಕ್ಕನನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ ನಿಜ, ಆದರೆ ಅವಳೊಡನೆ ಸಂಸಾರ ಮಾಡುವ

೧. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ೨೦೦೧ ಪುಟ ೪
೨. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ್ ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ೧೯೮೨ ಪುಟ ೧೧

ತಾಕತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವನ ನಿಸ್ತೇಜತೆ ನೋಡಿ ಬೇಸರಗೊಂಡ ಶಿವಕ್ಕ ಬಸ್ಯಾನೆಡೆಗೆ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಗೌಡ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಅಹಂಕಾರಿ ವಿಕೃತಕಾಮಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಇದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡಶಾನಿ (ಗೌಡತಿ) ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣುತನದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪಾತ್ರ. ಹೊಲಿದಂಡಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಯೌವನವಂತ ಗಂಡಸರನ್ನು ನೋಡಿ ಆಸೆ ಪಡುವ, ತುಂಬು ಯೌವ್ವನದ ಶಿವಕ್ಕ ಈ ನಾಟಕದ 'ಗೌಡಶಾನಿ' ಮನೆಮರ್ಯಾದೆ, ಗೌರವ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ತನ್ನ ದೇಹದ ಬಯಕೆ ತೀರುವುದು ಅವಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಗೌಡನಿಂದ ನಿರಾಸೆಗೊಂಡು ಬಸ್ಯಾನ ಜತೆ ಸಂಬಂಧ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಸಹಜ ಕಾಮಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾದ ಪಾತ್ರ ಇದು.

'ನಾಗಮಂಡಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಣಿಯ ಪಾತ್ರ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಣಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಈ ರಾಣಿಯ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ಇಡೀ ಸ್ತ್ರೀ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಗುಣವೆಂದರೆ ಮುಗ್ಧತೆ, ತಾಳ್ಮೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಗಂಡನು ಕೊಡುವ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ರಾಣಿಯ ಪಾತ್ರದಿಂದ, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ನಂಬಿಕೆ, ಸಹನೆಗಳಿರಬೇಕು ಅದರಿಂದ ಗೆಲುವು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಹೆಸರಿಗೆ ರಾಣಿಯಾದರೂ ಯಾವ ದೌಲತ್ತು ಇಲ್ಲದ ಆಧುನಿಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರದ 'ಪತಿವ್ರತೆ'ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾಳೆ ನಾಗಮಂಡಲದ ರಾಣಿ

ಪ್ರಹಸನ

ಪ್ರಹಸನದ ಗುರಿ ಮನರಂಜನೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವೇ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳ ಹನುಮನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನದ ಅಂಶವಿದ್ದು ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ರಚಿಸಿದವರು ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ.

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಹಸನದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರಂತೆ ಪಾಟೀಲರು ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪಾಟೀಲರ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುದು 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ'. ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳವರೆಗಿನ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಭೂಕೈಲಾಸ ಸ್ಥಳ ಮಹಿಮೆಯ ಕತೆಯನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದು

ಕಡೆ ಕಾಮಪೀಡಿತಳಾಗಿ, ಗಂಡನಿಂದ ನಿರಾಶಳಾದ ಗೌಡಶಾನಿಯೊಬ್ಬಳ ಕತೆಯನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಈ ಪ್ರಹಸನವು ಅವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕರಾಳ ಪ್ರಹಸನವೆಂಬ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ 'ತದ್ರೂಪಿಗೆ' ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. "ಧೈರ್ಯ ಸ್ಥೈರ್ಯ ಭಕ್ತಿ ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಉದಾತ್ತ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಹೆದರಿಕೆ ಹೇಡಿತನ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ದೈವಹೀನತೆಗಳು ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕರಾಳ ಪ್ರಹಸನ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಗೆಯನ್ನು ತರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ನಗೆಯು ಮಾಸುವ ಮೊದಲೇ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿರುವ ಕರಾಳತೆಯು ಥಟ್ಟನೆ ಗೋಚರವಾಗಿ ಬೆಚ್ಚಿ ಬೀಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ."[೧]

'ತದ್ರೂಪಿ' ನಾಟಕ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಭೀಭತ್ಸ ರಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದಾದ ಈ ಕರಾಳ ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ.

ನಾಟಕ ರಂಗಾಕೃತಿ

ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಟ್ಟು ರಚಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಯವರ ನಂತರ ನವೋದಯದ ಎಲ್ಲಾ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ನವೋದಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ 'ಭಾಷಿಕ ಕೃತಿ' ಎನ್ನುವ ಕಡೆ ಗಮನ ವಹಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ಕಡೆ ಅಷ್ಟು ಗಮನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ನಾಟಕವೂ ಒಂದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನವೋದಯದ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಾಗಿ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿಯೂ ತನ್ನ ಸಾಫಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಯಿತು.

ನವೋದಯದ ನಂತರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕತೆಯ ಮಹತ್ವ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಪ್ರಯೋಗದ ಪರಿಣತಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆಯಿತೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕತೆ, ಕವಿತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಬಂದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರ 'ಭೂಮಿಗೀತೆ', ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರು "ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ" ವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಕಿರುಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು, ಚದಂಬರ ರಹಸ್ಯ, ಕಂಬಾರರ ಸಂಗಾರವ್ವ ಮತ್ತು ಅರಮನೆ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳು ನಾಟಕವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗವಾದವು. ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಕೈಚಳಕದ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ಕಲೆ ನವೋದಯದ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ.

ನವೋದಯ ನಂತರದ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ', 'ನಾಗಮಂಡಲ', 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', 'ಯಯಾತಿ',

೧. ಹೇಮಾ ಪಟ್ಟಣ ಶೆಟ್ಟಿ- ತದ್ರೂಪಿ, ೨೦೦೪ ಪುಟ ೫,೬

'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ತದ್ರೂಪಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಪಾರ ಯಶಸ್ಸು ಕಂಡ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಕೃತಿಗಳೂ ಹೌದು, ಮತ್ತು ಸೃಜನ ಶೀಲ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳೂ ಹೌದು ಎಂದು ಕನ್ನಡದ ಹಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹಯವದನ', ' ನಾಗಮಂಡಲ', 'ತಲೆದಂಡ' 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾಗಮಂಡಲ'ವು ೧೯೯೨ ರಲ್ಲಿ ಬರ್ಲಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಭಾರತೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅಮೇರಿಕಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾದ 'ಗತ್ರಿಥಿಯೇಟರ್' ನ ೩೦ ನೇ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ಪುರಾಣದ 'ಯಯಾತಿ' ಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಅವನ ಬಾಳಿನ ದುರಂತವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದ ತಂತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ. ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಘರ್ಷಣೆ, ಈ ಘರ್ಷಣೆಗಳು ಹಿಂದಿನ ಕಹಿ ಅನುಭವಗಳು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿವೆ.

"ನಾಟಕ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೇ ಅಥವಾ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟುವ ಸೃಜನ ಶೀಲ ಕೃತಿಯೇ? ಎನ್ನುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ನಿಲುವು ಒಂದೇ. ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟುವ ಕೃತಿ, ಪ್ರಯೋಗ ಆದಂತೆಲ್ಲ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ, ಮೇಕಪ್, ನಟರು, ನಿರ್ದೇಶಕ ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೃತಿ"[೧] ನಾಟಕ ರಚಿಸುವುದೇ ಆಡುವುದಕ್ಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ರಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲ ನೋಡಿ, ಸರ್ವ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸರ್ವರಿಗೂ ಮುಟ್ಟಲಿ ಎನ್ನುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ. ಬಹುಶ: ಈವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ಇದನ್ನೇ ಯೋಚಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕಂಬಾರರು. "ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದಾಗಿನ ಅನುಭವದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ"[೨] ವಿದ್ಯಾವಂತ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಘೋಡಗೋರಿಯಂಥ ಜನಪದರು, ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕ ಎಲ್ಲರನ್ನು ತಲುಪುವಂತಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಎರಡು ಗಂಟೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರು ಎಂಟು ಗಂಟೆಗೆ ಹಿಗ್ಗಿಸಿ, ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ತಮ್ಮ ಆಪ್ತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬಯಲಾಟದಂತೆ ಆಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಯಶಸ್ವಿ ರಂಗಕೃತಿ.

ಪಿ.ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ೧೯೭೩ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಿಂತ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ದೃಶ್ಯ ಗುಣ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಲವಲವಿಕೆ

೧. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ - ಶಿವಾಪುರ ಕಂಬಾರ ನಮಸ್ಕಾರ ೨೦೦೪ ಪುಟ ೭೫

೨. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ - ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ೧೯೯೮ ಪುಟ ೩

ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವ ಅಪೂರ್ವ ಬಗೆಯ ಕನ್ನಡ ರಂಗಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ಸ ಗಳಿಸಿದ ರಂಗಕೃತಿ. ೧೯೭೨-೧೯೭೩ ರ ವೇಳೆಗೆ "ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ರಚಿತಗೊಂಡು ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶನವಾದ ಸಮಯ. ಆಗ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆ ಜೋರಿನಿಂದ ಬೀಸಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವವೂ ಸೇರಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗೊಂದಲದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ್ದವು. ಕೆಲವೊಂದು ನಾಟಕಕಾರರು ಕೇವಲ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆಂದೇ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯಕ್ಕೂ ಆಗ ಆಸ್ಪದವಿತ್ತು. ನಿರ್ದೇಶಕ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವೀ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದ ಪಾಟೀಲರು ನಾಟಕವೂ ರಚಿತವಾದ ಕಾಲದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಉತ್ತಮ ರಂಗಕೃತಿಯೂ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

"ಪ್ರಸನ್ನ ಖ್ಯಾತ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಒಲವು, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಬದ್ಧತೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಅರಿವು ಇವರ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ತಳಪಾಯವಾಗಿದ್ದು, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೊಸತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿ ನೀಡುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ ಇವರ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ, ಕಲಾವಿನ್ಯಾಸ ಸಂಘಟನೆ, ಬಡಿಗತನ, ಪೇಂಟಿಂಗ್, ದೇಸಿ ಚಳುವಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ರಂಗಾಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಣಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಪ್ರಸನ್ನರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಅನನ್ಯ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತವೆ."[೧]

ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಾ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು, ಕಮ್ಮಟಗಳನ್ನು ಆಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ತದ್ರೂಪಿ' ಯು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಪಾರ ಯಶಸ್ಸು ಕಂಡ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಕೃತಿಯೂ ಹೌದು. ಮತ್ತು ಸೃಜನ ಶೀಲ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೂ ಹೌದು.

---

೧. ಡಾ// ಹೇಮಾ ಪಟ್ಟಣ ಶೆಟ್ಟಿ- ತದ್ರೂಪಿ (ಪ್ರಸನ್ನ) ೨೦೦೪, ಹಿಂಬದಿ ಪುಟ

ರಂಗಾಭಿನಯ

ಅಭಿನಯ ಎಂದು ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯುವ ಈ ಕ್ರಿಯೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದಿಯಿಂದಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಅಭಿನಯ ಎಂಬೆರಡೂ ಸಮಾನ ಪದಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಜನ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಅಭಿನಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೇ ಮುಖ್ಯ ಸಂವಹನ ಸಾಧನ.

ರಂಗಾಭಿನಯ ಇತರರ ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದರೂ ಅದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಪುಸ್ತಕ, ಗುರು, ನಿರ್ದೇಶಕ ಇವರುಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದಾದರೂ ನಟ ತನ್ನ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಲೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಿಜವಾಗಿ ಅಭಿನಯ ನಟನ ಆತ್ಮಶೋಧನೆ. "ಕ್ರಿಯೆ ಆಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಭಿನಯ ಅದರ ಗುಣ, ವಿಶೇಷಗಳು ಮತ್ತು ಅದು ಏಕೆ, ಹೇಗೆ ಆಯಿತೆಂದು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ತಂತ್ರ ತಂತ್ರವಾಗಿ ತನ್ನೆಡೆಗೇ ಗಮನ ಸೆಳೆದರೆ ಅದು ಕೃತಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದುದಲ್ಲಾ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ತರ್ಕದ ಬಲವಂತದಿಂದ ಆಗುವುದೆಂದು ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಅಭಿನಯ ಕಲೆ" [೧]

ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ನಟ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಬದಲು ತನ್ನ ದೇಹ ಧ್ವನಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ "ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿಯು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ದೇಹ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಸುವ ಸಮಗ್ರ ಸಂವಹನೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು 'ರಂಗಾಭಿನಯ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ " ಎಂದು ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಇತಿಹಾಸ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಿರೂಪಕ, ಕತೆಯಾಳು ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗೆ ಕತೆಯ ಎಳೆ ತಪ್ಪದ ಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸುತ್ತಾ ಮೇಳದೊಡನೆ ನಿಂತು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಆಯಾಯಾ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಇವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕತೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ (ಗಣಸ್ತುತಿ-ಮಂಗಲ) ಇವರ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಥಾನಗಳು ಹಾಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ಕಾಣಬಹುದು.

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಜನಪದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಅಜ್ಜಿ ಕಥೆಗಳು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕಥೆ ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆ ಮಾರಿಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಎಡ್ವಿನ್ ಸಿಡ್ನಿ ಹಾರ್ಟ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೂಲಕ ಹರಿದು ಬಂದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಜನಪದ ಕಥೆ ಎಂದು ಕರೆದು ಕೇವಲ ಅದ್ಭುತ ಘಟನೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ ಒಂದು ಸಾಗ :(Saga) ಇನ್ನೊಂದು ಮಾರ್ಷೆನ್ ಮೊದಲ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕಥೆಗಳು, ಗೊತ್ತಾದ

೧. ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಎಸ್. ನಾಗರಾಜ-ನಾಂದಿ, ೨೦೦೨ ಪುಟ ೮೯

ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿತವಾಗಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತವು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಸುಳಿಯಬಹುದು. ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕಥೆಗಳು ವಿನೋದ ಕಥೆಗಳು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿರಬಹುದೆಂದು ನಂಬಲಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸುವಂತಹವು. ಜನಪದವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿದ ರಾಲ್ಪ್ ಸ್ಟೀವ್ ಬಾಗ್ಸ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗದ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಡುವ ಕಂಠಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪುರಾಣ ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಕಥೆಗಳೆಂದು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಕಥೆ, ಘಟನೆಗಳ ಸರಳವಾದ ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣದ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾವು ಜನಪದ ಕಲೆಯೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಬಹುದು.

ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಸ್ಮಿತ್ ಥಾಂಪಸನ್ನನಂಥ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹ, ವಿಭಾಗೀಕರಣ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೦೦ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಕನ್ನಡದ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೇ ಹೊರತು ದೇಶೀಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮವರು ಇನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ತರದ ಸಂಶೋಧನೆ, ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನವೋದಯ ನಂತರದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು 'ಆಧುನಿಕ' ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ ಮರು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು.

ನವೋದಯ ನಂತರದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರು, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಮುಂತಾದವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡವು.

ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಕವಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರೆಂದೇ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡವರು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ಸತ್ವ ಬೀರುತ್ತಾ, ಕೃತಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಜಾನಪದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಂತರ ಬರೆದ ನಾಟಕ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶನ ಪೂಜೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದ ಬಯಲಾಟಗಳ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿದೆ. 'ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ'ದಲ್ಲಿ ಬೆನಕನ ಪೂಜೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇವರ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ 'ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ' ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜು ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ" ಜಾನಪದೀಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೈಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಕತೆಯೊಂದು ಆಧಾರವಾಗಿ ಒದಗಿ ಬಂದಿದೆ" ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರೇ ಹೇಳುವಂತೆ "ನಾನು ಬರೆಯುವುದು ಐತಿಹ್ಯ, ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಪಡೆದ

ಅನುಭವವನ್ನು, ಜನಪರವಾದ ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾನೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಲಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಮೆ, ಹಾಡು, ಶೈಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವುಗಳಿಂದಾದ ಅನುಭವ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾನು ಬಳಸುವುದು ಜಾನಪದ ಐತಿಹ್ಯಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ." ಇಂಥ ಯತ್ನವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮತ್ತಾರೂ ಮಾಡಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ನಿಜ. ತಮ್ಮ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಂಬಾರರಂತೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದರೆ ಕಂಬಾರರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವ ದ್ರವ್ಯವೇ ಜಾನಪದವಾಗಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಅವರ ಅನನ್ಯತೆಯಿದೆ. ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಅವರು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಹಯವದನ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾಗವತ, 'ಯಯಾತಿ'ಯ ಸೂತ್ರಧಾರ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಕೇವಲ ನಿರೂಪಕನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ದಾರ್ಶನಿಕನಾಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣವೇ ಕಾರ್ನಾಡರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಕಾರ್ನಾಡರು ಜಾನಪದ ವಸ್ತಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತಿನ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪುರಾಣ ಇಲ್ಲವೇ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಜಾನಪದದಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ "ನಾನು ನನ್ನ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ವಸ್ತುಗಳಿಗಾಗಿ ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರ ಜನಪದ-ಕತೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ನಾಚಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸೂರೆ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ...." ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ 'ನಾಗಮಂಡಲ' ವು ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನಾರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಡಾ. ಹಂಪನಾ ಹೇಳುವಂತೆ "ಕಾರ್ನಾಡರು ಪಶ್ಚಿಮದ ಯುರೋಪಿನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಾಗಮಂಡಲ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ". "ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಯಲಾಟದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಮೇರಿಕಾದ ಗತ್ರಿ ಥಿಯೇಟರಿನ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಹೊಸಹಳ್ಳಿ ಉಮೇಶ್ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ತಂತ್ರದಿಂದ ಅದು ಹೊಸತನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. 'ಕತೆ' ಪಾತ್ರ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ "ಕತೆ ಹೇಳಿದರೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಹೇಳಬೇಕು. ಕತೆ ಹುಟ್ಟುವುದು ಯಾರೊಬ್ಬರ ಸೊತ್ತಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ"[೧] ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಜಾನಪದದ ಆಶಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು, ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದರು, ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಪುರಾಣದ ಕತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕತೆ ಸೇರಿಸುವ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಈ ನಾಟಕದ

೧. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ - ನಾಗಮಂಡಲ ೨೦೦೫ ಪುಟ ೬

ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದು ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಪಾಟೀಲರು ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

"ಜನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆ. ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಚಿರಕಾಲ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವಾದ ವಿಚಾರವೆನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ಗುರಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸರಿಸಿ ಮನರಂಜನೆಗೆ ತೊಡಗಲು ಅವಕಾಶವಾಗುವ ಅಪಾಯ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಜನಪದ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ 'ಶಿಷ್ಟನಾಟಕ' ಕೇವಲ ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗವಾಗತೊಡಗಿದರೆ, ಅದು, ಅವರ ಮನರಂಜನೆಯ ಸರಕು ಮಾತ್ರವಾಗಿ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಿತ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸದೆ ಹೋಗುವ ಹೆದರಿಕೆಯಿದೆ, ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಈಗ ಆಗಿರುವುದೂ ಹಾಗೆ."[೧] ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಒತ್ತು ಬಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬಿಡುವುದರಿಂದಲೇ ಹೀಗಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರೆ ಇಂತಹ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರ ವಿಚಾರ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದೇಶಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ನಿರ್ದೇಶನ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಗಂಭೀರವಾದುದು ಮತ್ತು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಎಂಬ ಅರಿವು ಇನ್ನೂ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಅದ್ಭುತವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಬಹುದು.

<u>ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ</u>

ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಮರ್ಶೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡದೆ, ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ನಾಟಕೀಕರಿಸುವುದು ಬಹುಪಾಲು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದರ್ಶ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದು ಮೂಲತಃ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಉಚಿತವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಬಹುದು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

"ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದಾಗ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಸರಳ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಗುರಿ. ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಉದ್ದೇಶ. ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರ ನಂತರ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶಅಯ್ಯಂಗಾರರದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾರ್ಗ. ಪುರಾಣಗಳ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ ೩೫೩

ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ ವಸ್ತು ರಚನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅನಿವಾರ್ಯದ ಹೊರತು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪವಾಡಗಳಿಗೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀಯವರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆದ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಆವರಣವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ, 'ಯಮನ ಸೋಲು', 'ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಭಾಗ್ಯ', 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಅತಿಮಾನುಷ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಯಾವ ಹಿಂಜರಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ."[೧]

ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಕವಿಗಳು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ನವೋದಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂವೇದನ ಶೀಲತೆ ಬಂದದ್ದು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ. ಅದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು, ಕಂಬಾರರು, ಕಾರ್ನಾಡರು ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಮುಂತಾದವರು ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ಶ್ರೀರಂಗ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' ಒಂದೇ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು. ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರೇಮ ಕಾಮದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಶೋಧಿಸುವ ತವಕವಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ಪುರಾಣ ಕಥೆಗೆ 'ಸಂಜೀವಿನಿಯೆ' ಕೇಂದ್ರವಾಗುವುದು. ಸಂಜೀವಿನಿ ತತ್ವದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟು ಪೌರಾಣಿಕ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಯಾತಿಯೇ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಸೂತ್ರಧಾರನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕದ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. "ನೀವು ಕಾಣಲಿರುವ ಜೀವನ ಪೌರಾಣಿಕವಾದರೂ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳೊಡನೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ವಕ್ರೀಭವನ, ಪರಾವರ್ತನಗಳನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ ಗತಿಯಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣದ ಸತ್ಯ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ. ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದ-ಅಗಲಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪರಿಮಿತವಾದದ್ದು. ಇದು ಪೂರ್ವಜರ ಕತೆಯಾದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾನು ಕಾಣುವ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಅದರದೇ ಭಾಗವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೂ ನಮ್ಮ ಹೊಣೆ". ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ "ಆ ದಾರಿಯ ಗುಟ್ಟು ಅದರೊಡನೆ ಗುಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕು". ಅವನು "ಗತ ಸಮಯದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಕಿವಿಗಳಿಂದ ಕೇಳಬೇಕು"[೨]

"ಪುರಾಣದ ಈ ಕತೆ ಈಗಿದ್ದಂತೆಯೇ ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಂತಾನದ ತೀವ್ರ ಅಪೇಕ್ಷೆ ದೇವತ್ವದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಅಲ್ಲದೆ ಜಾತಿ ಜಾತಿಗಳ ಕಲಹ ಮೊದಲಾದ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. 'ಋತು ದಾನವನ್ನು ಬಯಸಿ ಬಂದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಭೋಗಿಸುವುದು ಪಾಪವಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುವದೂ ಪಾಪವಲ್ಲ" ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಯಯಾತಿ

---

೧. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ ೧೧೪-೧೩೩

೨. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ- ಯಯಾತಿ, ೨೦೦೫, ಪುಟ ೧-೩

ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ವಿವಾಹಿತ ರಾಣಿಯಾದ ದೇವಯಾನಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳಾದರೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಗೆ ಮೂರು ಮಕ್ಕಳಾಗುತ್ತವೆ. ದೇವಯಾನಿಗೆ ಈ ಪಕ್ಷಪಾತ ಅಪರಾಧವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದರ ಫಲ ಯಯಾತಿಗೆ ಶಾಪ"[೧]

ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದ ಕತೆ ಇದೇ ಆದರೂ ಅದು ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಾಲಗತಿಯ ಲಯದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ವರ್ತಮಾನದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದು. ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾನವೀಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡುವುದು ಕಾರ್ನಾಡರ ಪಾತ್ರ ರಚನಾ ಶಕ್ತಿಯ ವಿಶೇಷತೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರ ಲೈಂಗಿಕತೆಯನು ಪುರಾಣದ ನೆಲೆಯಲ್ಲ ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಮಾಡಿ, ಅದನ್ನು ಇಬ್ಬರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದಲೂ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯಾದರೂ ಅದು ಬಿಂಬಿಸುವ ಸತ್ಯಗಳು ಚಿರಸತ್ಯವಾಗಿರುವುದನ್ನು 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿ. 'ನಿರುತ್ತರ ಕುಮಾರ' 'ಸುರಾಸುರ ಯುದ್ಧ' - ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ರಚಿತವಾದ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣದ 'ಭೂಕೈಲಾಸ' ಕಥೆ, ಗೌಡ ಬಸ್ಯಾ ಶಿವಕ್ಕರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಸೇರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ತುಂಬ ಕಟುವಾಗಿ ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿ ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಒಂದು ಕಡೆ ಪುರಾಣದ ಭೂಕೈಲಾಸದ ಸ್ಥಳ ಮಹಿಮೆಯ ಕತೆಯನ್ನು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಕಾಮ ಪೀಡಿತಳಾಗಿ, ಗಂಡನಿಂದ ನಿರಾಶಳಾದ ಗೌಡಶಾನಿಯೊಬ್ಬಳ ಕತೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಈ ಪ್ರಹಸನವು ಅವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಗಣಪತಿಯಿಂದ ರಾವಣನ ಅಧಿಕಾರ ಮದ ಇಳಿದ ಪುರಾಣದ ಗೋಕರ್ಣದ ಕತೆ ಮತ್ತು ದೃಢದೇಹದ ಬಸ್ಯಾನಿಂದ ಗೌಡತಿಯ ದಾಹ ಇಂಗಿ, ವಿಕೃತ ಕಾಮಿ ಗೌಡನ ಅಹಂಕಾರ ಇಳಿದ ಕತೆ, ಎರಡೂ ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

---

೧. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ - ಯಯಾತಿ, ೨೦೦೫ ಮುನ್ನುಡಿ ಪುಟ ೮

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ನವೋದಯದ ನಂತರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್' ಮತ್ತು ಪಿ. ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಯಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

"ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ತುಘಲಕ್‌ನ ಕಥೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಈ ಕೃತಿ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ."[೧]

"ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿ ತುಘಲಕ್, ತಲೆದಂಡ, ಹಾಗೂ ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ್ ಕಂಡ ಕನಸು" ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಾಲದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ಒಟ್ಟಾರೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸದ, ರಾಜ್ಯತ್ವ ಹೊಂದಿದ ಮಹತ್ವದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವರ ಗದ್ದುಗೆಗಳಿಂದ ಇಳಿಸಿ ಸಾಮಾನ್ಯರಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೇ ಕಾರ್ನಾಡರ ವಿಶೇಷತೆ. ಇಲ್ಲಿನ ರಾಜರ ಅಧಿಕಾರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಪ್ರಾಬಲ್ಯಗಳು ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ಅವರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಮಾನವೀಯ ಆಸೆ-ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು, ವೇದನೆಗಳನ್ನು ಸುಖ-ದುಃಖಗಳನ್ನು ಅವರು ಕಾಣುವ ಆದರ್ಶ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಿಂಬಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಒದಗಿದೆ."[೨]

"ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುವಂತಹುದು ಸರಳೀಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸದಿರುವಂತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದ ಬಸವಣ್ಣ, ಬಿಜ್ಜಳರು ಪಾತ್ರ ವರ್ಗದಲ್ಲಿರುವುದು, ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ವೀರಶೈವ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವುದು. ಹರಳಯ್ಯ ಮಧುವರಸರ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಅಂದು ನಡೆದ ವಿವಾಹದ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಣಯ ಕತೆಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿರುವುದು. ಇಷ್ಟನ್ನು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಉಷಾ ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣದ ಮೂಲಕ ಹನ್ನೆರಡನೆ. ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಿಂತ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ."*

ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಪಿ.ಲಂಕೇಶ್‌ರವರೇ ಹೇಳುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. "ಬಸವಣ್ಣನವರ

---

೧. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ- ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ ೨೦೧

* ಅದೇ ಪುಟ ೨೦೪, ೨೦೫

೨. ಶ್ರೀಮತಿ ಮಮತಾರಾವ್ ಗಿರೀಶ್ ಕರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ೨೦೦೮ ಪುಟ ೩೨

ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಯ್ಯ, ಮಧುವಯ್ಯರ ಪ್ರಕರಣ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಈ ಕತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಹೆಸರು, ಸ್ಥಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಯ್ಯ., ಮಧುವಯ್ಯರ ಘಟನೆ ನಡೆದ ಧಾರ್ಮಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಸಂದರ್ಭದ ದುರಂತವೊಂದು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲದಲ್ಲಿ ಹುಡುಗ-ಹುಡುಗಿಯ ನಡುವಿನ ಸರಳ ಪ್ರೇಮ ಕೂಡ ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಭಂಗ' ಕ್ಕೊಳಗಾಯಿತು. ಬಿಜ್ಜಳನ ಆಡಳಿತ, ಬಸವಣ್ಣನ ಸುಧಾರಣೆಯ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜನ ಗೊಂದಲದಂತೆಯೇ ಆತನ ಮಗನ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಶ್ರದ್ಧೆ ಕೂಡ ಹೇಗೆ ರುದ್ರನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂಬುದರ ಚಿತ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ"[೧]

ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕದ ಘಟನಾವಳಿ ಬಸವ ಚಳುವಳಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಡೆದ ಹರಳಯ್ಯ ಮಧುವರಸರ ಮಕ್ಕಳ ಮದುವೆಯ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಚಳುವಳಿಯ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ಸಂಗತಿಗಳ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮತೀಯ ಗಲಭೆಯ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ರುದ್ರ ಮತ್ತು ಮಧುವೆಯ ಪ್ರಕರಣ ಒಂದು ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣವಾಗಿದೆ ಜಾತಿಗಳ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ, ಅತ್ಯಾಚಾರ ಎಂದು ಬಿಜ್ಜಳ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ರೂಪುಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಇದು ತಲೆ ದಂಡವಲ್ಲ, ಕೊಲೆ " ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣ ತಲದಂಡವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣನವರು ಕ್ರಾಂತಿ ಯ ಪರ ವಹಿಸಿದರೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಬಿಜ್ಜಳನು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ವರ್ಗ ವಿರೋಧವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡದೆ ತನ್ನ ಮಂತ್ರಿಯಾದ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಿರುದ್ಧವೇ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗಿರುವ ಆಸಕ್ತಿ ಅವನ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಬಲವತ್ತರವಾದುದು. ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿ ಗೆಲ್ಲುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಯದ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ನೇಹದ ಸೋಗಿನಿಂದ ಗೆಲ್ಲುವುದು ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಪ್ರೀತಿಸಿದರೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಅವನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನೇ ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನಿಂದ ಬಸವಣ್ಣನ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒದಗುವ ಸೋಲು ರುದ್ರನ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಕ ದೃಷ್ಟಾಂತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಉಷಾ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರುದ್ರನನ್ನು ಹೊಸ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸುವವರು. ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಅರಳಿಸಿದವರು. ಆದರೆ ಬಿಜ್ಜಳನೆದುರು ಬಸವಣ್ಣ ಅಸಹಾಯಕನಂತೆ ಉಳಿದು ಉಷಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಂತೆ ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನ ಕನಸು ನುಚ್ಚುನೂರಾಗಿ ಹೊಲೆಯರ ಬದುಕು ಕರಾಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನೊಬ್ಬನ ಹೊರತು ಯಾರೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹತೋಟಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತೆ ಏರ್ಪಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ, ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಬಿಜ್ಜಳನು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಬಸವಣ್ಣ ದುರ್ಬಲನಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ

೧. ಪಿ.ಲಂಕೇಶ್ - ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ೨೦೦೧ ಪುಟ ಮುನ್ನುಡಿ ಮತ್ತು ಹಿಂಬದಿ ಪುಟ

ರಚಿತವಾಗಿದೆ."[೧] ಬಿಜ್ಜಳನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದು ನ್ಯಾಯವೆನಿಸಿದರೂ, ಈ ನಿರ್ಧಾರದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸೌಹಾರ್ದ ಸಂಬಂಧವಿತ್ತೆಂದು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣನ ಮಾತಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಈ ನಾಟಕ ವಿಷಾದದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉಷಾ ಕೂಡ ನಡೆದುಹೋದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಿ ಅಳುತ್ತಾಳೆ. ಕೆಂಚ ಅವಳ ಸುತ್ತ ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ.

ನವೋದಯ ನಂತರದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಅಗ್ರಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಲಂಕೇಶರ ದೃಷ್ಟಿಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು.

---

೧. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ೨೦೦೨ ಪುಟ ೨೦೭

ಅಧ್ಯಾಯ - ೮

ಉಪ ಸಂಹಾರ

ಉಪಸಂಹಾರ

ನಮಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳ ನಂತರದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಧೃತಿಗೆಟ್ಟಿತು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಸೊರಗಿ ಕವಲೊಡೆಯಿತು. ಹೀಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ 'ಕಲಾರಂಗಭೂಮಿ' ಮತ್ತು 'ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಕಾಸ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕುಣಿತಗಳು ಇದ್ದುವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭುಗಳು ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯ ವಿದ್ಯಾವಂತರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಅಭಿರುಚಿ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೂ ತೊಡಗಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಾನಿಯಾಯಿತು. ಸಮುದಾಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಗುಣವಿದೆ. ಈ ಗುಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಸಮುದಾಯದ ಕಷ್ಟ-ಸುಖಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ, ಅದು ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳ ತರುವಾಯ ಶತಮಾನದ ನೋವು ನರಳಾಟಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಆ ಕಾಲದ ಕುರೂಪಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ರಂಗರೂಪು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಬದಲಾದಂತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯಾದಾಗ ಹವ್ಯಾಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆಯಿತು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಚಳುವಳಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಕವಲುಗಳಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ೧೯೦೦-೩೦ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಭವದ ಕಾಲವೆಂದೂ, ೧೯೩೦-೬೦ಆಧುನಿಕ ನವೋದಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕಾಲವೆಂದೂ, ೧೯೬೦-೮೦ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಸಿಕ್ಕಿದ ಕಾಲವೆಂದೂ ೧೯೮೦ ರಿಂದ ಈಚಿನದನ್ನು ನವ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲವೆಂದೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ, ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು, ಮತ್ತು ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಪವಾಡಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಗುರಿ ಮಾತ್ರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿ ಚಮತ್ಕಾರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು

ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರರ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ತತ್ವ ಪ್ರಣಾಲಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಿಂತ, ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂವಾದದ ಮೊನಚು ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳೇ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ಆಕರ್ಷಣೆ.

ನವೋದಯದ ನಂತರದ ನಾಟಕಕಾರರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ರೂಪು ಕೊಡಲು ಹವಣಿಸಿ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ.

ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಸಮಾಜದ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಗೆ ಪಾಟೀಲರು ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಹಸನದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ಜನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಪುರಾಣ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಪುರುಷ ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ ಸಾರ್ವಭೌಮತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ 'ಯಯಾತಿ' ಯಲ್ಲಿ ದೇವಯಾನಿ ಹಾಗೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರು ಮಾಡಲಾಗದ್ದನ್ನು ಮಾಡಿತೋರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಕೆ ಯಯಾತಿಗೆ ಹಾಕುವ ಸವಾಲುಗಳು ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪುರುಷ ಜಾತಿಯ ಯೌವ್ವನದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಹಾಕಿದ ಸವಾಲುಗಳಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರಪಂಚ ಕಾಮಮಯವಾಗಿಯೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಯ ಉಷಾ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಸ್ತ್ರೀಯಾಗಿ ಗಮನಾರ್ಹಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಶಿವಕ್ಕ, ಕಲ್ಲವ್ವ, ಮಲ್ಲವ್ವ ಸಹಜ ಕಾಮಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾದ ಪಾತ್ರಗಳು. ತೀರಾ ಲೈಂಗಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳು ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಜೀವಂತ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖಾಂತರ ಗಮನಿಸುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ನೋಟಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೧. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲೆತ್ನಿಸಿದೆ.

೨. ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆಯ ಜನಪದ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲೆತ್ನಿಸಿದೆ.

೩. ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರಚನೆಗೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ತೌಲನಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇದೆ.

೪. ಆರು ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದೆ.

೫. ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

೬. ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆಯ ಲೇಖಕರು, ವಿಮರ್ಶಕರು, ನಾಟಕರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇವರ ಮೂಲಕ ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವು ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆಯ ಹಲವು ಮುಖಗಳಿಗೂ ಬೆಳಕು ಬೀರಲು ಯತ್ನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅಂತರ ಶಿಸ್ತೀಯ ಮತ್ತು ಬಹು ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನದ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ನೋಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ತುಂಬಾ ವಿಶಾಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಿದ ಸವಾಲು ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೧. ನವೋದಯ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆಯ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

೨. ಸಂಖ್ಯಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕಗಳು ಅಪಾರವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯೇ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಅಳತೆಗೋಲಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯಿಂದಲೇ ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆಯ ಪುರಾಣ, ಜನಪದ, ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

೩. ರಂಗಕೃತಿಯ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

೪. ಪೌರಾಣಿಕ, ಜನಪದ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಅಧ್ಯಯನವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೫. ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೆ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆಯ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

೬. ಸ್ತ್ರೀ ಸಂವೇದನೆಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಇತರ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದು.

೭. ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ ಸಂದರ್ಶಿಸುವುದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಮತ್ತೊಷ್ಟು ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

೮. ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಮೂಲವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಬಹುದು.

೬. ನವೋದಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಶಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪೂರ್ಣ ನೋಟ ಬೀರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸ್ಥೂಲ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಆಯಾಮಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಇಂದು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಹೊಸನಾಂದಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದಿಗೆ ನವೋದಯ ನಂತರದ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಮಾಜ ಬದಲಾದಂತೆ ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗುತ್ತ 'ತನ್ನ ಒಡನಾಡಿಗಳ' ಕಷ್ಟ ಸುಖಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಾ ಬೆಳಕಿನ ಹಾದಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳು ಸೇರಿ ಕೊಂಡಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಕಾವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೆಂದರೆ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಜಾನಪದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಟಿ.ವಿ. ಸಿನಿಮಾ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅಬ್ಬರಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಡವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇರುವ ಒಂದೆರಡು ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶಗಳನ್ನೂ ದುಬಾರಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸರ್ಕಾರಗಳಾಗಲೀ, ಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗಲೀ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಇವೆಲ್ಲಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದೆ. ಸರ್ಕಾರಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರು, ಇತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಶಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯವಾಗಬೇಕಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಕಲಾವಿದರು, ನಾಟಕಕಾರರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು ರಂಗ ಸಂಘಟಕರು ಕೂಡಿ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿದೆ.

ಛ ಛ

ಅಧ್ಯಾಯ - ೬

ಅನುಬಂಧಗಳು

೧. ಆಕರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು

೨. ಆಕರ ಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿ

೩. ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಗಳ ಸೂಚಿ

ಆಕರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು

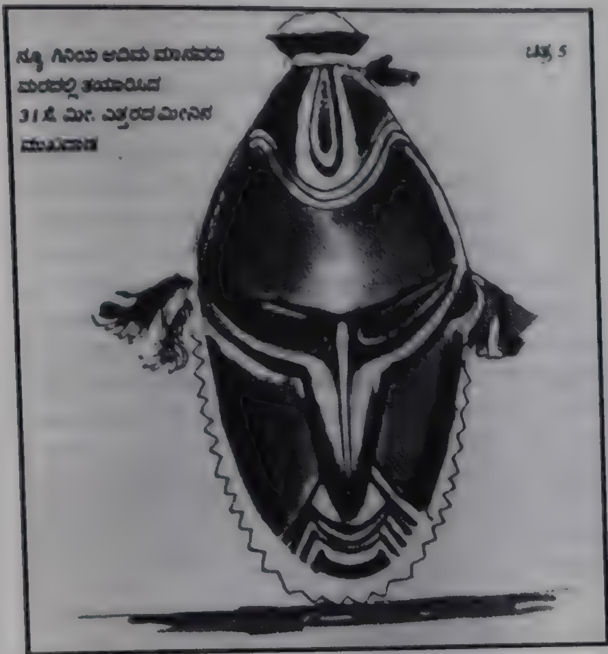
೧.	ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	೧೯೯೮	ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು (ಸಾಗರ)
೨.	ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ	೨೦೦೫	ನಾಗಮಂಡಲ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ.
೩.	ಲಂಕೇಶ್ ಪಿ.	೨೦೦೧	ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.
೪.	ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ	೨೦೦೫	ಯಯಾತಿ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ.
೫.	ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ	೧೯೯೭	ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ನೆಲಮನೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು.
೬.	ಪ್ರಸನ್ನ	೨೦೦೪	ತದ್ರೂಪಿ ಅನನ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

ಆಕರ ಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿ

೧.	ಅಕ್ಷರ ಕೆ. ವಿ.	೧೯೯೯	ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಕ. ಸಾ. ಅಕಾಡಮೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.
೨.	ಅಕ್ಷರ ಕೆ. ವಿ.	೧೯೯೪	ರಂಗಪ್ರಪಂಚ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು.
೩.	ಆಮೂರ ಜಿ. ಎಸ್.	೧೯೯೯	ಕಾಮಿಡಿ ಕ. ಸಾ. ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.
೪.	ಇನಾಂದರ್ ವಿ. ಎಂ. (ಅನುವಾದ)	೧೯೭೭	ಯಯಾತಿ (ಮೂಲ) ಖಾಡೆಂಕರ್ ವಿ.ಸ. ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು.
೫.	ಉಮೇಶ್ ಹೊಸಹಳ್ಳಿ	೨೦೦೪	ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಹಾಗೂ ನಾಗಮಂಡಲ ಪುಣ್ಯಗಂಗಾ ಪ್ರಕಾಶನ
೬.	ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ	೨೦೦೨	ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ.
೭.	ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್	೨೦೦೦	ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು.
೮.	ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಕೆ. ಎಂ.	೧೯೫೬	ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬುರ್ಲಿ ಬಿಂದು ಮಾಧವ, ಧಾರವಾಡ.

೯.	ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರೀ ಎ.ಆರ್.	೧೯೩೭	ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
೧೦.	ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ	೧೯೯೩	ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು.
೧೧.	ಗಣೇಶ ಅಮೀನ ಗೌಡ	೨೦೦೪	ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಸಂಗ ಅರಿವು ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.
೧೨.	ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಬಿ.	೧೯೮೧	ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ.
೧೩.	ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳಿ	೨೦೦೪	ಶಿವಾಪುರ ಕಂಬಾರ ನಮಸ್ಕಾರ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಅಭಿನಂದನ ಸಮಿತಿ
೧೪.	ತಪಸ್ವಿ ಕುಮಾರ್	೧೯೯೯	ಜಾನಪದ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಇತಿಹಾಸ ಕ. ಸಾ. ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು.
೧೫.	ನಾಗರಾಜ	೨೦೦೦	ನಾಂದಿ ಜಯಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.
೧೬.	ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ ಓ. ಎಲ್.	೧೯೯೩	ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.
೧೭.	ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ	೧೯೯೨	ಶಿಷ್ಟ ಪರಿಶಿಷ್ಟ ಮದಿಪು ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಂಗಳೂರು.
೧೮.	ಪ್ರಸನ್ನ	೧೯೮೫	ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು.
೧೯.	ಬಸವರಾಜ ಸಬರದ	೨೦೦೧	ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸವಾಲುಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
೨೦.	ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ.	೨೦೦೨	ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ
೨೧.	ಮಮತಾರಾವ್	೨೦೦೬	ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಅಭಿಜಿತ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮುಂಬಯಿ.
೨೨.	ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ.	೧೯೯೮	ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ವೆಂಕಟೇಶ್ (ಸಂಪಾದಕರು) ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
೨೩.	ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ	೨೦೦೦	ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚ ತನುಮನ ಪ್ರಕಾಶನ.
೨೪.	ಮುಗಳಿ ರಂ ಶ್ರೀ	೧೯೬೩	ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸನೆ ಶಾರದ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು.

೨೫.	ಮುರುಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡ್ಕ (ಸಂ)	೧೯೯೬	ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಪುತ್ತೂರು.
೨೬.	ರಂಗನಾಥ್ ಹೆಚ್. ಕೆ.	೨೦೦೦	ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು.
೨೭.	ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ	೧೯೯೯	ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
೨೮.	ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ	೨೦೦೩	ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕನ್ನಡ ಸಂವೇದನೆ ಕನ್ನಡ ಜಾಗೃತಿ ಪುಸ್ತಕ ಮಾಲೆ - ೧೨
೨೯.	ರಾಮಚಂದ್ರಾಚಾರ್ ಡಿ. ಬಿ.	೧೯೯೦	ಪು. ತಿ. ನ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.
೩೦.	ರಾಜೇಂದ್ರ ಡಿ. ಕೆ.	೧೯೮೦	ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.
೩೧.	ವೆಂಕಟರಾಮ್ ಎನ್.ಎಸ್.	೨೦೦೧	ನವಕರ್ನಾಟಕ ಕೈಪಿಡಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನವ ಕರ್ನಾಟಕ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್
೩೨.	ಶಾಮರಾಯ ತ. ಸು.	೧೯೬೨	ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು.
೩೩.	ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ. ಎಸ್.	೧೯೭೩	ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
೩೪.	ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಹೆಚ್. ಎಸ್.	೧೯೯೧	ಬಹುರೂಪಿ
೩೫.	ಶಿವರಾಮ ಪಡಿಕ್ಕಲ್	೨೦೦೧	ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಜಾನಪದೀಕರಣ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
೩೬.	ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ಕಾ. ವೆಂ.	೨೦೦೫	ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಸುಮುಖ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.
೩೭.	ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ. ವಿ.	೨೦೦೦	ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಪುತ್ತೂರು.
೩೮.	ಹೇಮಾ ಪಟ್ಟಣ ಶೆಟ್ಟಿ	೨೦೦೫	ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಲೋಕ ಅನನ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.
೩೯.	ಹೂಲಿಶೇಖರ	೧೯೯೩	ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
೪೦.	ನಾಗಭೂಷಣ ವಿ. ಆರ್. (ಸಂ)	೧೯೮೭	ನಾಟಕ ರಚನೆ ಪರಿಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ.
೪೧.	ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನೆ	೧೮-೦೨-೨೦೦೧	ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸವಾಲುಗಳು ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಪಂಚ ವಿಚಾರ, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ.



ಚಿತ್ರ - ೧

ಚಿತ್ರ - ೨



ಮುಖವಾಡ ಬಳಸಿದ್ದ ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಯೋಗ : ಮಾರ್ಲೋವಿನ 'ಡಾಕ್ಟರ್ ಫಾಸ್ಟಸ್' ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ (ನಿರ್ದೇಶನ : ಎಡ್ವಿನ್ ಸ್ಟ್ಯಾಸ್, ಮುಖವಾಡಗಳು : ಆರ್.ಎ. ಹಿಗ್ಗಿನ್ಸ್)

ಚಿತ್ರ - ೩



ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ

ಚಿತ್ರ - ೪

ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯವರು ಪಾರ್ಸಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ 'ಸೀತಾ ವನವಾಸ'ದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ



ಕೃಪೆ : ಎನ್. ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್, ರಂಗಭೂಮಿ - ೨೦೦೧

ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದಾರಿ
ಪಾಂಡವವೀರ ಅರ್ಜುನ



ಚಿತ್ರ - ೫

ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ದೃಶ್ಯ



ಚಿತ್ರ - ೬

ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ವೇಶದ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆ



ಚಿತ್ರ - ೭

ಕನ್ನಡ ಸಂಘ ನಾಗಮಂಗಲ ಅಭಿನಯಿಸಿದ
ನಾಗಮಂಡಲ ದೃಶ್ಯ
ನಿರ್ದೇಶನ ಶ್ರೀ ಮಂಡ್ಯ ರಮೇಶ್



ಚಿತ್ರ - ೮

ಕೃಪೆ :
೫ - ಎನ್. ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್, ರಂಗಭೂಮಿ - ೨೦೦೧
೬, ೭ ಕಾ. ವೆಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ - ೨೦೦೫
೮ : ಉಮೇಶ್ ಹೊಸಹಳ್ಳಿ, ನಾಗಮಂಡಲ - ೨೦೦೫



" ಯಾವ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಯಾಯಾತಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ
ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತೋ, ಅದೇ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಪುರು ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರ
ಸಂಬಂಧ ಮುರಿದು ಬೀಳುತ್ತದೆ " ತುಮಕೂರು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡದ
ಜಗದೀಶ್ ನಿರ್ದೇಶನದ ಯಾಯಾತಿ ನಾಟಕದ ಈ ಎರಡು
ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ.





ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ

ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಶ್ಯ



ಕೃಪೆ : ಶ್ರೀ ಜಗದೀಶ್, ತುಮಕೂರು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಟ.